Richard Wagner

und

Das Musik-Drama.

Ein Charakterbild.

Von

Franz Müller,
Regierungsrath in Weimar.

Viel Feind', viel Ehr'!
Ulrich von Hutten.

Ueberzeugung soll mir Niemand rauben;
Wer's besser weiß, der mag es glauben.
Goethe.

Leipzig,
Verlag von Heinrich Matthes.
1861.

Herrn

Dr. Franz Liszt,

Großherzoglich Sächsischem Hof-Kapellmeister, etc. etc.

in freundschaftlicher Verehrung gewidmet

vom Verfasser.

Inhalt.

I.

Zur Einleitung.

Die nachfolgenden Blätter — Ausführung eines in anderer Form vor einiger Zeit erschienenen kurzen Umrisses — sind ursprünglich hervorgerufen durch Richard Wagner's Nibelungenwerk, über das, zur späteren Veröffentlichung, eine größere Arbeit des Verfassers vorliegt, von welcher Einiges aus dem Inhalte dieser Blätter ein Stück zu bilden bestimmt war, und dann, an zweiter Stelle, durch Vorgänge aus neuerer und neuester Zeit. Sie gelten vor Allem der Sache; der Person, welche diese Sache vertritt, insoweit und insofern beide von einander nicht zu trennen. Der Gegenstand aber ist, wer wollte es leugnen? ein wichtiger, tief eingreifender. Das Drama, das Menschenleben da oben an der kleinen und doch so großen bretternen Stelle, welche die Welt bedeutet, heißt er seinem Kerne nach mit Einem umfassenden Worte, das zwei Schwesterkünsten angehörende Drama in engerer Beziehung und Bedeutung.

Man wird der „Wagnerfrage", wol auch ihrer Vorgängerin: der Gluckfrage, ein höheres Alter, als sie dem ersten flüchtigen Blicke zu haben scheinen, beimessen, ihre Fäden bis in den Ursprung der Oper und noch weiter: in das antike Drama hinauf und hinein, ziehen dürfen und müssen. In jenen Opernanfängen mit ihren einfachen, naiven, so zu sagen naturwüchsigen Grundlagen tritt uns, mehr oder weniger erkennbar der Grundcharakter der Oper als Drama, als Musikdrama, entgegen: die der Absicht nach in anderer Form zum Leben neu erwachte altgriechische Tragödie. Das Mein und Dein der

Musik und der Poesie sollte im Drama aufgehen, aber nur um bald genug zu Gunsten der Musik sich zu zerfällen; sie trat aus ihrer bescheidenen Unterordnung unter den Gesammtzweck heraus und machte zum alleinigen, zum Selbst-Zweck sich. Daß Wagner bei seinem Kunstgebäude die griechische Tragödie in das Auge gefaßt, von ihr seinen Impuls bekommen, seinen Ausgangspunkt genommen, wissen wir aus dem „Kunstwerk der Zukunft" und Sonstigem. Ehrwürdiger Grund und edler Keim fehlen also nicht. Indeß wird man beiden Fragen, ihrer Bewegung und Entwickelung den an sich selbstständigen Charakter wol zugestehen müssen. Sehen wir zu, ob Weiterbau, ob Blüt' und Frucht natur- und kunstgemäß, dem Grund und Keim entsprechend. —

Seit länger denn zehn Jahren beschäftigen Richard Wagner's Reformbestrebungen Gemüther und Geister auf das Lebhafteste. Der alte Kampf dort an der Seine zwischen Gluckisten und Piccinisten und der vorausgegangene für und gegen Gluck *) entbrannte in anderer Gestalt und unter anderen Verhältnissen, sachlich aber so ziemlich derselbe, in Deutschland von Neuem. Die dramatischen Schöpfungen des jetzigen deutschen Tondichters, anfangs von einer verhältnißmäßig kleinen Zahl der Bühnen gebracht, voraus Dresden, Berlin, Weimar, gewannen allmälig breiteren, tieferen Boden. Die Kritik sprach, eiferte, lärmte ob des angeblich unerhört Kühnen, meist in feindseligem Gebaren. Sie erkannte wol zum Theil, gern oder ungern, die Bedeutung des Künstlers an, sprach aber seiner neuen Richtung die Zukunft ab, das Verdammungsurtel aus, wegwerfend oder erbittert. Ein Bruchtheil sah etwas Anderes, als haltlose Neuerung. Das Publikum schaarte sich um seines Dichter-Komponisten Werke allgemach in wachsender Theilnahme und Hingebung. Jener Bruchtheil wuchs an Umfang und Stärke nach Innen und Außen, — und jetzt sind Wagner's Opern Eigenthum des deutschen Volkes, der ganzen gebildeten Welt geworden.

Der größte Tondichter unserer Zeit, dem die Grenzen des deutschen Heimatlandes bisher verschlossen waren, hatte ein zweites Asyl im Exil gefunden als Mensch und als Künstler: dort in Paris, im Herz- und Quellpunkt einer Nation, welche von je das Gastrecht kannte, ehrte und übte. Prunklos trat er mit einem nur noch kleinen Theile seiner Gaben vor das Publikum der Weltstadt, ohne gemachten Anhang, ohne künstliche Hilfsmittel, nur auf sich stehend.

---

*) Vergl. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par Mr. Gluck (Paris 1781) und J. F. Laharpe (Anhänger Piccini's und vielfach oberflächlich, einseitig) Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, Tom. XII, Chap. VI, Sect. IV, p. 146—235.

Das Schauspiel des vorigen Jahrhunderts erneuert sich auch dort. Der Funke zündet, erregt. Ein Theil der Kritik und des Faches opponirt, außer sich vor Schreck, Entsetzen, mit allen Mitteln ankämpfend, alle Hebel, auch unwürdige, in Bewegung setzend, wie eine Herde bei'm Kreisen des Aars über ihr zusammentretend und dann laut oder dumpf aufschreiend. Das Publikum empfängt unbefangen, ohne Voreingenommenheit, Skepticismus die Gabe und — ehrt den deutschen Meister, gleich seinen Vorläufer, wie nur irgend einen der Nation. Es ehrt in ihm die Kunst, die heilige, und sich selbst. Es übt seine eigene unbeirrte, gesunde Kritik, und diese ist: wärmste Aufnahme, — der Erfolg ein unmittelbarer, ein unzweifelhafter, ein durchgreifender, und eine höhere, mächtige Hand wendet ihm, dem fremden, deutschen Künstler, Schutz und Förderung zu. Das wärmste Wolwollen, die Begeisterung und die Hochherzigkeit umfangen und heben ihn.

„Der Erfolg ist vollständig gewesen — sagt der Franzose Gaspérini im „Courrier du dimanche", ein gediegener, unparteiischer, kompetenter Richter, — die Wirkung ungeheuer. Ein imposantes Publikum hat gesprochen, ein Publikum, dessen Gunst, dessen Enthusiasmus nicht käuflich sind. Es hat im Namen Frankreichs anerkannt, daß ganz Deutschland sich nicht getäuscht, wenn es in Wagner einen großen Meister, ein mächtiges Genie begrüßte. Diejenigen, die am Lebhaftesten Beifall spendeten, waren zugleich Diejenigen, denen das Pariser Publikum seit langer Zeit hohe Bewunderung widmet: Auber, Berlioz, Gounod, Gevaërt, Reyer. Der Versuch war kühn: er ist vollständig gelungen. Die mitwirkenden Musiker waren ergriffen von der äußersten durchdringenden Sorgfalt, mit der Wagner alle Theile des kolossalen Ensembles überwachte. Allen Zweifel bei Seite setzend, waren sie die ersten, welche diesem „furchtbaren Revolutionär" Beifall spendeten, ihn begreifen und bewundern lernten."

„Das Pariser Publikum zählt Wagner von jetzt ab unter die größten Erscheinungen in der Komposition. Wagner's Sache hat in Paris Wurzel geschlagen, über alle Erwartung schnell einen sichern Grund gefunden." — „Dem Pariser Publikum gilt Wagner als ein großer Musiker; seine Kompositionen haben ausnehmend und unerhört gefallen, sie haben hingerissen", — lauten andere verlässige Meldungen zuständiger Stimmen von verschiedenen Seiten. Und Belgiens Hauptstadt erweist dem deutschen Künstler gleiche Anerkennung, gleiche Ehren.

Was allem diesem vorausgegangen, ist bezeichnend genug. Wagner wurde vor seinem öffentlichen Auftreten, vernehmen wir, von einem Theile der Pariser Presse so heftig und leichtfertig angegriffen, daß er sich genöthigt sah, öffentlich

zu entgegnen. Es ist diese Entgegnung und Erklärung ein Schriftstück, so geartet, daß es wol mehr als ein vorübergehendes, daß es ein kunstgeschichtliches Blatt bleiben wird.

„Seit elf Jahren bin ich aus Sachsen verwiesen — sagt Wagner — und folglich aus ganz Deutschland verbannt. Ich habe seitdem in der Fremde zwei Opern komponirt, deren eine: „Lohengrin", in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird, die ich aber wegen Mangels eines Orchesters nie gehört habe. Ich bin nach Frankreich gekommen, um womöglich meine Musik vor einigen Freunden aufführen zu lassen. Ich vermeide den Lärm und die Reklame. Ich bin fremd, verbannt und habe von Frankreich Gastfreundschaft und freundliche Aufnahme erwartet. Man nennt mich den „Marat der Musik." *) Meine Kompositionen haben keine solche Umsturztendenzen, wie man zu sagen beliebt. Selbst der König, der mich verbannt hat, läßt in seiner Residenz meine Opern aufführen und schenkt ihnen Beifall. Die französische Presse möge noch etwas warten; vielleicht wird sie mich dann anders beurtheilen, als blos nach der Aussage einiger deutscher Zeitungen. Ich verlange nichts anderes, als Unparteilichkeit." —

Und nun diese Presse, diese Kritik nach dem Erfolge? Die alte unvermeidliche Erscheinung, das gewohnte Schauspiel. „Ein Theil der Recensenten — hören wir — verlegte sich auf das Herunterreißen des fremden Künstlers. Unglaublich waren die Rohheiten und gemeinen Verhöhnungen, welche dabei vorkamen. Die meisten Blätter, gaben, wie auf Kommando, keine Kritik, nicht einmal eine oberflächliche Besprechung, sondern eine Karrikatur der Wagnerschen Musik mit dem banalen Wort „Zukunftsmusik." Wovon noch ein Mehreres weiter unten.

Auf solche Vorkommnisse dürften die Worte Caspérini's hindeuten, wenn er gegenüber dem von Wagner erzielten großen Resultate sagt: Gewisse Kritiker mögen immerhin sehr abweichen; die Wahrheit dringt durch, auch ohne sie und ihrer ungeachtet.

Die deutsche sogenannte Kritik könnte vielleicht bei der französischen — von welcher eine französische Stimme sagt: les massues des journalistes ne sont que des massues des funambules, en toile peinte avec du foin dedans — noch Studien machen, sie könnte womöglich noch Einiges von ihr lernen. Jener wie dieser gilt Goethe's Sprüchlein:

---

*) Eine neue Erfindung von Herrn Scudo, wie es heißt.

„Sie wollten Dir keinen Beifall gönnen,
Du warst niemals nach ihrem Sinn.“
Hätten sie mich beurtheilen können,
So wär' ich nicht was ich bin —

und seine Maxime: „Gegen die Kritik kann man sich weder schützen noch wehren; man muß ihr zum Trotz handeln, und das läßt sie sich nach und nach gefallen.“ *)

So sind denn mit erhöhetem Interesse jetzt Deutschlands Blicke gerichtet auf einen seiner besten, seiner größten Künstler, der friedliche Eroberungen zu machen ausgezogen, dessen neue Lebensgangstrecke nicht kampflos bleiben sollte, aber auch nicht sieglos.

Dem deutschen Geist ist es nicht beschieden, anders, als nach schwerer innerer Arbeit, hingebenden, uneigennützigen Opfern, beharrlichem, muthig-ernstem Ringen seine reichen, tiefgreifenden Gaben, die meist unter mühevoller Pflege gereiften Früchte, seines Lebens Erndte, — der Welt zur Verwerthung, zur Annahme als bleibendes, nutzbringendes Eigenthum überliefert zu sehen. Um so bedeutsamer und rühmlicher für den Künstler und seinen Muth, wie für die Empfänger, wenn das geistige Band, das in seinen oft gar schwieligen Händen über jede Grenzscheide, auch die der Nationalität, hinüberstrebt, sich endlich knüpft und festigt. Darin liegt Ersatz und Lohn für vorausgegangene Mühen, Verkennung, Verfolgung, heiße Kämpfe und all' die Opfer, die ihm ein gutes Theil seines edelsten Herzblutes kosten.

Auch dem deutschen Künstler, der jetzt in Rede, ist es im Leben nicht leicht gemacht worden, die Schwingen seines Geistes zu entfalten, zu üben und auf ihnen seine Gaben darzubringen. Daß sie nicht ermatteten und erlahmten, diese Schwingen, ist sein urdeutsches Erbtheil; daß sie erstarkten, sein Verdienst, sein Gewinn, sein Ruhm. Dem Lichte zu hat er stets gestrebt; durch die dunkelsten Wolkenschatten hindurch hat es ihm geleuchtet, ihn gehoben.

Auch Gewinn — neben Verdienst, Ehre und Ruhm — sagten wir, ist es für ihn, daß der Schwung seiner Künstlerseele nicht nachließ. Mit Tantalusqualen im Herzen hat dieser feurige Kunstjünger — und gerade er — gelitten, getragen, wie außer Beethoven vielleicht, ja sicherlich, kein zweiter. Die Welt des Gehörs war ihm fast nicht minder als diesem verschlossen seit einer Reihe ewig langer Stunden und Jahre, von deren nagender Pein wir Anderen kaum eine Ahnung haben mögen. Aber mehr noch! Auch eine zweite Welt: die des

*) Werke (1828—1833). Bd. 49, S. 62, vergl. mit Bd. 4, S. 368.

Schauens, war ihm verschlossen. Er hat noch weit mehr als Beethoven gelitten. Noch schärfer als diesem, doppelt scharf, haben an ihm die Entbehrungsschmerzen gezehrt, dem nicht blos die Instrumenten-, dem auch die Bühnenwelt — die deutsche Bühnenwelt — das Leben ist, und dem vor Allen Gluck's Assertion gilt, daß der Tonsetzer die Seele und das Leben seiner Schöpfungen und seine Gegenwart ihnen eben so nöthig, als der Schöpfung die Sonne. Sein Deutschland allein kann ihm das gewähren, was seinem Künstlergemüthe, seinem Künstlergeiste höchstes Gut, höchstes Erforderniß. „Es ist gar schön, an einem Ort fremd zu sein, und doch so nothwendig, eine Heimat zu haben" — mochte er tiefer als Tausende, tiefer als irgend Einer mit Goethe empfinden! Denn Hippel's Meinung: in der Fremde sein, heißt in die Hand Gottes fallen; in seinem Vaterlande ist man, wenn's hoch kömmt, in der Hand der Menschen, gemeinhin in der Hand seiner Feinde, *) — hat als allgemein gültige zu düstere Färbung. Der Quell für seine ganze Künstlerkraft rinnt rein und voll befruchtend nur in Deutschland, für das er ja, wie der Pelikan seinen Kindern, sein Bestes — der germanischen Mutter der Sohn — darbeut zu ihrem Genuß, ihrem Frommen, ihrem Gewinn. Ist ja, nach einem schönen Worte, Geist zu erwecken, Kräfte zu beleben der Dienst des Genius und der Lohn seines Dienstes. **)

Und doch war es auch ihm, unserm Künstler, Gewinn, spärlicher zwar, dort in der Fremde einigermaßen hören und sehen, sein Haupt auf das Kissen der Kunst ein wenig legen zu dürfen. Nicht auf das Ruhekissen des Lotterbettes: denn ihm ist noch Vieles auferlegt und anvertraut zu rüstigem, rastlosem Wirken, zu hohem Vollbringen. Aber als Ruhe- und Sammelstätte seines Geistes auf der Oase in der Wüste, in der ja auch hie und da ein kleiner rascher Quell rieselt und zum Schöpfen für den lechzenden Gaumen einlädt.

Wie rührend aber und zugleich erschütternd tönte sein Wort in den Kämpfen der Anfechtungen, der versuchten Verkümmerungen dort in Paris heraus aus obigem Dokumente, und weiter aus der traurig resignirten Aeußerung:

„Seit elf Jahren finde ich mich außer Stande, die Interpretation meiner eigenen Werke zu genießen", — und dann, wenn er, auf die fremde Kunststätte den kleinen Rest seiner Hoffnung bauend, in den Ruf ausbricht:

„Ich habe es satt, der einzige Deutsche zu sein, der noch nicht

*) Lebensläufe Th. 1, S. 16.

**) Herder, Kalligone (Werke zur Philosophie und Geschichte, Bd 19, S. 43).

die Aufführung des Lohengrin angehört hat! Es war der Schmerzensschrei des Künstlers, der nach Erlösung von unsäglichen Qualen sich sehnt. Diese Erlösung ist ihm jetzt, wenigstens zum Theil, durch einen Akt der Hochherzigkeit geworden.

* * *

Kurz vor Vollendung vorliegender Arbeit — bei welcher der Verfasser lebhaft fühlt, daß eine Sache vollendet und doch sehr unvollkommen sein kann — kommt ihm durch freundliche Vermittelung die kleine Brochure von Champfleury über Richard Wagner's Auftreten in Paris („Richard Wagner, par Champfleury," Paris 1860.), geschrieben nach dem ersten Konzert am 24. Januar, zu Gesicht.

Herausheben wollen wir in der Muttersprache des gemüth- und geistvollen Franzosen einiges Bezügliche.

On dit le grand compositeur brisé et portant des traces visibles d'altération sur sa physionomie. Ce ne sont pas les fatigues de ces derniers concerts, l'accueil du public a été trop enthousiaste et trop décisif à la soirée d'avant-hier. Mais ce sont des angoisses et des amertumes de quinze ans que le temps enlèva difficilement.

L'audition à Paris de deux opéras de Wagner ne sera qu'une sorte de répétition donnée à l'Allemagne; mais quel intérêt offrira cette répétition! Et ne faut-il pas remercier le Destin que pousse à son gré les hommes ça et là, les transplanter de leur pays natal pour activer les idées nouvelles sur une terre étrangère?

La beauté, la grandeur et le calme semblent les piedestaux sur lesquels Wagner a posé ses légendes.

Chacun de ses opéras est une aspiration à cette musique de l'avenir, dont les sots et les gens frivoles ont parlé sans la connaître.

Une félicité rayonnante ressort de l'ensemble de sa puissante harmonie.

Absence de mélodies, disaient les critiques.

Chaque fragment de chacun des opéras de Wagner n'est qu'une vaste mélodie, semblable au spectacte de la mer." —

Es möge auf das Schriftchen des französischen Künstlers und Aesthetikers hiermit hingewiesen sein, als auf eine der Stimmen des unbestochenen Publikums, eine Stimme edler und besonnener Begeisterung ohne hohlen Enthusiasmus für

den deutschen Künstler, dessen Auftreten in Paris ein mehr als vorübergehendes Ereigniß und den Annalen der Kunstgeschichte angehört, dessen Erfolge Champfleury in die wenigen Worte zusammenfaßt:

Il traverse triomphalement la voie sur laquelle s'empresse une foule enthousiaste, und von dem er sagt:

Tel est Wagner aujourd'hui, après la séance du mercredi 24 janvier 1860, qui restera une date dans l'éphéméride des arts.

* * *

Als eine Sammlung großer Quellen und erheblicher Urkunden in einer erheblichen Sache möchte gegenwärtige Schrift sich guten Theils betrachtet sehen. Das Verdienst, auf jene hingeleitet zu haben, wird man vielleicht für das einzige des Verfassers halten, so klein es immer. Vielleicht wird man indeß auch einiges Eigene desselben herausfinden und dann ihm sagen zu dürfen einräumen:

Jedem, der das Seine kennt, geb' ich willig Seines hin;
Weiß wol, daß ich über Manches dennoch Eigner bleib' und bin.
Zwar ich geb' auch gerne zu, daß das Meine Böses heiße;
Gar genug, wenn fremdes Gut recht zu brauchen ich mich fleiße. *)

Ihm wenigstens hat der eingeschlagene Weg, nach Lage des Zieles und gegenüber einer Zeit, welcher die Erinnerung an Autoritäten — die Goethe'sche „Ehrfurcht" oder „die drei Ehrfurchten" **) — nicht eben ünnütz, gerade in der Angelegenheit, um die es sich hier handelt, kein unrichtiger, ja, ein geeigneter und nothwendiger, bedünken wollen. Denen aber, die ihm etwa selbst jenes geringe Verdienst zu bestreiten oder abzusprechen geneigt, eigentlich wol auch allen Lesern, geneigten oder ungeneigten, kann er zu seiner Entschuldigung nur mit Lessing, doch berechtigter als dieser — antworten: „Ich bin das Denken wenig gewohnt, aber das Abschreiben ohne zu denken noch weniger", und: „Mein halbes Leben ist vergangen, um zu lernen, was Andere gedacht haben." Denn mit Hamann ***) möchte er kaum von sich zu dem Leser, und noch viel weniger von diesem selbst, sagen: Sie wissen, wie sehr ich die Mühe und Gefahr, etwas zu untersuchen, scheue und wie gern ich mit dem ersten besten Urtheil fürlieb nehme, das mir von Anderen zugeschnitten wird. —

Das: „Meminisse juvabit" aber ist kein uneben Wort, wolbedacht und

---

*) Logau, Sinngedichte. Buch 5, 112.

**) Wanderjahre. Buch 2, Kap. 1. (Werke, Bd. 22, S. 12).

***) Klaggedicht ꝛc. Werke, Bd. 2, S. 168.

wolgemeint von Dem, der's einst sprach; unbedacht und selbst verlacht wie oft! von Denen, zu welchen es gesprochen ward und ist.

„Geistreich“ in beliebtem glänzendem und blendendem Style zu schreiben, hat der Verfasser nicht unternommen. Dazu ist er nicht verblendet genug; dazu fehlt ihm schon die äußere Jugend. Hätte er es auch vermocht, er hätte es nicht über sich vermocht, bei einem Gegenstande, für den einfache, schlichte Darstellung die angemessenste erschien. —

Richard Wagner's Sache ist bereits eine entschiedene; seine Anerkennung vollendete Thatsache. Dennoch ermüdet die einheimische Gegenstrebung nicht, aus allen Winkeln noch Schleudern und Pfeile wider ihn abzusenden; und das Ausland hat theilweise nachgeahmt. Sie prallen ab; sie können nur streifen, nicht verwunden, noch tödten. In der Rüstkammer der Kunst- und Kulturgeschichte und der Kritik werden sie einen Platz finden. Aber unbeachtet dürfen und sollen sie auch der Gegenwart noch nicht vorüberfliegen, als signaturae temporis, als Beitrag zu der Lehre vom Angriffsystem. Noch muß sie zu Schutz und Trutz gerüstet sein. Ein Blick auf den Ausgangspunkt, die Richtung dieser Gegenstrebung ist noch nicht überflüssig und müssig; ein Streiflicht auf manche Stelle des kritischen Horizontes vielleicht weiter erhellend und aufklärend.

Noch fehlt manchen der öffentlichen Organe die Höhe des objektiven, nach beiden Seiten hin gerechten Standpunktes auch in der vorliegenden Sache; noch bildet die systematische Ausschließlichkeit einen Damm gegen Berichtigung, Verständigung, Abwägung, Aufklärung. Und so wird ein großer Theil des Publikums unbewußter, unwillkürlicher Genosse der Einseitigkeit. Lessing's Entrüstungserguß in dem sechsundfunfzigsten antiquarischen Briefe über das Treiben von weiland Klotz und Konsorten war stark und einschneidend, aber gerecht und am Ort. „Wenn sie vollends — sagt er da unter anderem — an die wenigen Verfasser sich wagen, denen es Deutschland allein zu danken hat, daß seine Literatur gegen die anderer Völker in Anschlag kommt: so ist das eine Vermessenheit, von der ich nicht weiß, ob sie lächerlicher oder ärgerlicher ist. So hirnlos dergleichen Urtheile sind, so viel Schaden stiften sie gleichwol in einem Publico, das sich zum Theil noch erst bildet. Der schwächere Leser kann sich nicht erwehren, eine geringschätzige Idee mit dem Namen solcher Männer zu verbinden, denen solche Stümper solche Armseligkeiten unausgepfiffen vordociren dürfen.“

Wir wünschen den Zustand aufrichtig herbei, wo die produktive, die organische gesinnungstüchtige Kunstkritik alleinherrschend, wo die Sendung der Polemik erfüllt ist. Allein dermalen ist dieß noch nicht der Fall, das Publikum der Un-

mündigkeit und Abhängigkeit noch nicht völlig entwachsen, zum Ueberfluß und Unglück hält, wie damals, noch „jeder kleine Kritikaster sich für das Publikum", die s. g. Reklame steht noch in Blüte, und so paßt denn auch das Lessing'sche Briefstück zum Theil noch auf unsere Zeit.

Persönlicher Verletzung Absicht blieb dem Verfasser stets fremd. Mit dem alten Logau *) darf er von sich aussagen:

Andre mögen schlau und witzig,
Ich will lieber redlich heißen;
Kann ich, will ich mich befleißen
Mehr auf glimpflich, als auf spitzig.

Auch ihm ist das alte Amicus Plato, sed magis amica veritas da. Sine ira et studio gilt in diesem Sinne auch ihm als Pflichtgebot, wie jedem redlichen Streiter in jeder Sache. An Studium in einen andern Sinne hat es ihm nicht gefehlt. Mit einigem Recht kann er das also lautende Stück einer Goethe'schen zahmen Xenie:

Ich habe mir mit Mühe und Fleiß
Gefunden, was ich suchte

auf sich anwenden. Das ist zwar kein eigentliches Verdienst. Doch darf, mit Lessing, seines Fleißes sich Jedermann rühmen.

Mitsprechen darf Jeglicher, der seinem Gegenstande sich mit Ernst gewidmet. Der kleinste Stein selbst zum Bau ist ein Beitrag zum Ganzen, mag er auch in diesem verschwinden. An größeren Steinen, an höheren Kräften, wie die des Verfassers, fehlt es nicht in gegenwärtiger Sache.

Goethe ragte längst auf der Höhe seines Ruhmes über Alle, als er die Zeilen schrieb:

Denn gegen die obscuren Kutten,
Die mir zu schaden sich verquälen,
Auch mir soll es an Ulrich Hutten,
An Franz von Sickingen nicht fehlen! **)

Wenn nach diesem selben Goethe freiwillige Abhängigkeit der schönste Zustand und ohne Liebe nicht möglich ist, Wahrheitsliebe aber darin sich zeigt, daß man überall das Gute zu finden und zu schätzen weiß: ***) so darf auch der, welcher das Streben und die künstlerischen Thaten eines tüchtigen, bedeutenden Menschen mit Hingebung — der ruhigsten — betrachtet, sich jener Abhängigkeit nicht schämen, jenes Zustandes sich in Bescheidenheit freuen und jener Liebe

---

*) Sinngedichte, Buch 5, 69.

**) Zahme Xenien V. (Werke, Bd. 4, S. 366, 371.)

***) Bd. 17, S. 261; Bd. 49, S. 30.

sich einigermaßen rühmen. Und wenn nach Jean Paul*) nicht Unparteilichkeit dem Erden-Menschen anzusinnen ist, sondern nur Bewußtsein derselben, und zwar eins, das sich nicht nur eines guten Zieles, auch guter Mittel bewußt: so darf der Verfasser sich dessen getrösten, indem er weiter mit Goethe**) sagt: Aufrichtig zu sein kann ich versprechen, unparteiisch zu sein aber nicht.

Die in den „Kritischen Monatsheften" vom Jahre 1858 erschienene frühere Abhandlung des Verfassers, deren Mängel Niemand mehr fühlt und erkennt, als er selbst, hat von manchen Seiten nachsichtige, freundliche Aufnahme gefunden. Von der vor länger denn Jahresfrist an ihn ergangenen ehrenden Aufforderung Richard Pohl's in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (Märzheft 1859), die kleine Abhandlung besonders darzubieten, ist ihm erst vor Kurzem Kunde geworden. Jener Aufnahme möge auch die gegenwärtige erweiterte Arbeit, ihres Gegenstandes halber, empfohlen sein.

Der Verlauf der Schrift wird ergeben, daß die Bezeichnung „Charakterbild" in einer weiteren Bedeutung aufzufassen ist.

Dem Leser aber vom Verfasser endlich nur noch ein Wort Logau's***):

> O Leser, Dir steht frei, zu richten über mich,
> Und andern stehet frei, zu richten über Dich.
> Wie Du Dein Urtheil nun von andern Dir begehrest,
> So siehe, daß Du mir mein Urtheil auch gewährest. —

---

*) Vorschule der Aesthetik, erste Vorrede, (Werke, 1840—1842, Bd. 18, S. 18.)

**) Bd. 49, S. 63.

***) Sinngedichte, Buch 8, 1.

II.

Lebensfügungen und Entwicklungsgang.

Zum richtigen Verständniß und zu gehöriger Würdigung jedes wahren Künstlers genügt nicht der bloße Hinweis auf die Resultate seines Schaffens. Auch die Darlegung der Grundsätze dieses Schaffens reicht hierzu noch keineswegs aus. So wenig eine eingreifende Erscheinung in der Kunst als etwas Unvermitteltes und Loses, mit Vorausgegangenem nicht Verknüpftes gedacht werden mag: so wenig läßt sie sich in ihrer eigenen Totalität bemessen ohne Betrachtung nach Entstehung und Fortbildung.

„Alles muß ein Kind der Zeit sein, und von Jedem kann es heißen: seine Stunde ist noch nicht gekommen.“ *)

Der Künstler auch ist ein Kind seiner Zeit, und er vor Allen; er gehört ihr an, wie sie ihm. Beide können einander nicht missen. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen; und der ganze Mensch wächst und reift nicht durch sich allein, er wächst und reift auch unter den Einflüssen der Zeit, die ihn entstehen läßt, im Verein mit Vergangenem auf ihn wirkt. „Es ist gewiß, daß es keinen Menschen geben kann, sei er auch noch so einzig, der völlig seinem Zeitalter widersprechen wird, oder der sich ganz von ihm losreißen kann: denn sein Bestes und Innigstes ist aus der Zeit erzeugt, und er würde sich nur selbst vernichten, wenn er seine Mutter, die ihn geboren und gesäugt hat, ganz verleugnen wollte.

*) Hippel, Kreuz- und Querzüge, Th. 2, S. 41.

Die Idee der Einheit und Bildung eines Kunstwerks kann nicht mit den Zeiten wachsen, sondern sie muß ursprünglich in der Seele des Künstlers liegen, oder er ist kein Künstler; diese Vollendung ist seine Seele, alles Uebrige ist nur Hülle und Gewand*)."

Der Künstler ist — muß mit Goethe gesagt werden — ja ein Theil des Publikums, auch er ist in gleichen Tagen und Jahren gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselben Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt; wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, sowie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter widerspiegelt.

Sein Talent, das sich in der Stille, sein Charakter, der sich im Strom der Welt gebildet, sie stehen unter dem Einflusse der Bewegungen, der Impulse des Lebens, unter den Sternen eines milderen oder rauheren Himmels, dessen Aetherwellen uns umwehen und sich uns mittheilen zur Assimilirung wie zum Wiederaushauchen, auch wenn wir sie nicht zu spüren scheinen. Die Wechselwirkung zwischen Welt und Werk gräbt ihre Spuren mit mehr oder minder deutlichen und vollkommenen Zügen in letzteres ein, je nachdem der Zeit es gegeben ist, das Talent mehr oder weniger vollkommen und würdig zu entwickeln. Und so übt auch das von jenem Dichter ausgesprochene Wort, daß wir alle am Leben leiden, in seiner Weise auf den Künstler sein stilles oder lautes Recht aus, so steht auch er unter dem Einfluß der Irrthümer seiner Zeit, von denen und durch die er sich — ist er ein ganzer Künstler — zur Wahrheit emporringt; denn „sie gehört dem Menschen, der Irrthum der Zeit an;" gleichwie von einem außerordentlichen Manne gesagt ward: Le malheur de temps a causé son erreur, mais la force de son ame l'en a fait sortir avec gloire. Das Erkennen und Kennen seines Verhältnisses zu sich selbst und zur Außenwelt aber giebt dem Künstler die Wahrheit, und jede Zeit wird — nach Jean Paul — nur vom schöpferischen Sinn erfaßt.

Das Werk ist das erstrebte oder erreichte Ziel der gethanen Schritte, das Gewordene aus dem Werden, das Errungene aus dem Ringen. Die Wirksamkeiten, auf die der Künstler zu seiner Förderung zu achten hat — nach Goethe: vorbereitende, begleitende, mitwirkende, nachhelfende, verstärkende, hindernde und nachwirkende — sind die leitenden Fäden zu seinem Kunstwerke, die Träger seiner treibenden Stimmungen, welche, überwunden oder nicht, in diesem sich abspiegeln

*) Tieck, kritische Schriften, Bd. 1, S. 150.

und darin, als selbsteigenem, die zusammengefaßte Individualität des Künstlers zur Anschauung, zur objektiven Erscheinung bringen. Was er erlebt, gelitten, gedacht, erfahren, erforscht, gewonnen, liegt in seinem Werke als stillredendes Zeugniß, als Resultat, verarbeitet, abgeklärt vor. Und wie in den Werken der Menschen, gleich denen der Natur, die Absicht vorzüglich der Aufmerksamkeit werth; wie mit Goethe dem wahren Künstler das ganze innere Wirken als eine lebendige Heuristik sich erweist, welche, eine unbekannte geahnte Regel anerkennend, solche in der Außenwelt zu finden und in die Außenwelt einzuführen trachtet; wie das Zeugende nicht geringer ist, als das Gezeugte: — so dürfen die Einflüsse und Eindrücke, die zum Gewordenen führenden inneren Lebensstimmungen und äußeren Lebensschicksale als die Vermittler zu reinem Erkennen des Gezeugten, als sicherste Ergänzungen, untrüglichste Kommentare zu ihm betrachtet werden. Fühlen wir ja auch durch jedes künstlerisch Hervorgebrachte uns, die Mitlebenden oder Nachgeborenen, in die Stimmung nach Maßgabe unseres Vermögens versetzt, in welcher sich der Verfasser des Werkes befand. So stehen Zeit, die Goethe'n selbst ein Element ist, Künstler und Beschauer in gegenseitiger geistiger Beziehung. Mit seinen großen Zwecken wächst der Künstler durch sich, durch die Zeit, in ihr, für sie, für die Besten in ihr, — für die Zukunft.

Bei dem Künstler voraus tritt Obiges natur- und sachgemäß in ganzer Bewährung zu Tage, dem das Menschenleben Gegenstand seiner Beobachtung, Substrat seiner Gaben, um aus der Wirklichkeit des Realen sein Kunstwerk zur ideellen lebendigen Schönheit des dramatischen Gebildes zu gestalten und emporzuheben.

Die Anforderung an das Kunstwerk, daß es sich durch sich selbst zu erklären habe, erscheint insofern eine berechtigte, als es seine Eigenthümlichkeit, seine konkrete Welt in sich tragen muß, und als nach seinem Abschluß zum Ganzen dem inneren Gehalt, dem Substantiellen, dem Werthe desselben nichts hineinzutragen ist. Sein eigenthümlich organisches Leben aber gewinnt durch die Subjektivität des Urhebers — „der sich überhaupt, als ganzer Mensch, seiner Eigenschaften nicht begeben kann" — mit dessen Beziehungen zu Zeit und Verhältnissen die rechte Beleuchtung und Folie, die volle Erkenntniß und Bedeutung. —

Hiervon ausgehend und in Beziehung auf Richard Wagner daran erinnernd, dürfen wir es wol eine gleich billige wie gerechte Anforderung eines solchen Künstlers nennen, wenn er verlangt, daß, wer ihn verstehen wolle, ihn so und nicht anders sehe, als er nach Gemüths- und Lebensstimmungen, nach Absicht und Darstellungsvermögen wirklich ist. Geschichte der inneren Entwicklung, des inneren Menschen und seine äußere Geschichte sind aber nicht zu trennen, weil

gegenseitig sich bedingend. Und so möge alsbald beigebracht werden, daß Wagner, dem Menschen und Künstler, als Voraussetzung für das Erscheinen des Kunstwerkes an erster Stelle das Leben selbst, d. h. das reale, der freieste Quell der Unwillkürlichkeit, gilt. In das frische volle Menschenleben, dem er selbst angehört, hineingreifend, wie der Dichter heischt, fördert er aus ihm heraus seine Gestaltungen zu Tage mit der Berufung an das Gefühl, nicht an den abstrakten Verstand (giebt es ja nach Schiller kein Gefäß, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als die Einbildungskraft selbst) und setzt des Kunstwerkes Eigenschaft und ächte Wirkungsfähigkeit nicht in das starre Monumentale*), das gleichgültig zu jeder beliebigen Zeit oder vor jeder beliebigen Oeffentlichkeit vorgeführt wird, oder in die bloße, ein wahres Bedürfniß nicht befriedigende Mode, sondern darein, daß es nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste bestimmt sich kundgebe, somit aber vornehmlich nach seiner Entwicklung in der Zeit beobachtet und beurtheilt werden wolle.**)

Wie bei anderen freigestaltenden Geistern tritt uns auch bei Wagner die Wahrnehmung entgegen, daß seine erste Thätigkeit in den gewöhnlichen Versuchen einer noch unentwickelten Individualität, in einem mehr oder minder bewußten Nachahmungstriebe sich äußert. Schon früh auf eine gewisse äußere Selbstständigkeit hingewiesen, richtet sich in ihm bei einem feurigbewegten Naturell dieser Trieb auf Dichten und Musikmachen. Vom Verfertigen von Schauspielen wendet er sich, angeregt durch das Bekanntwerden mit Beethoven's Symphonieen und dem „Freischütz", leidenschaftlich der Musik zu, ohne des dichterischen Nachahmungseifers ledig zu werden, den er aber dem musikalischen unterordnet. Die Pastoral-Symphonie drängt ihn im Verein mit Goethe's „Laune des Verliebten" zu einem Schäferspiele, zu welchem, ohne dichterischen Entwurf, Musik und Verse gleichzeitig hervorwachsen.

Siebzehn Jahre alt, schreibt er, ausschließlich der Musik huldigend, Sonaten, Ouvertüren und eine Symphonie. Aber der Einfluß der Oper, namentlich der da-

---

*) „Nicht für den Meißel oder Pinsel dichtete der Dichter, sondern für die innere Kraft der Seele. Führt der Dichter die eigene Welt der Ideen, Bilder, wesenhafter Gestalten energisch vor, d. i. giebt er unserer Seele Kraft, sie mit innerer Bestandheit zweckhaft vor sich erscheinen zu lassen: wer mag ihm Grenzen setzen?" Herder, Kalligone. Th. 3. Werke, zur Philosophie und Geschichte, Bd. 19, S. 203.

**) „Drei Operndichtungen (der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), nebst einer Mittheilung an seine Freunde." — Es sei hierbei auf die verdienstliche übersichtliche kleine Schrift von Dr. Ludwig Eckardt in Bern: „Ueber Richard Wagner's Entwicklung und Richtung" (Hamburg 1857) hingewiesen.

mals herrschenden romantischen, der Einfluß Beethoven's, Weber's und Marschner's, leiten ihn zurück auf das musikalisch-dramatische Gebiet. Er dichtet und komponirt nach Gozzi einen Operntext: „die Feen", seinem Stoffe nach von eingreifender Wichtigkeit für ihn: denn aus ihm beginnt das Weib dem Jünglinge aufzutauchen.

Die im Leben ungestillte Sehnsucht findet eine ideale Nahrung unter anderen durch die Schriften Heine's und des damaligen jungen Literatur-Deutschlands. Sein künstlerischer Mittheilungsdrang entledigt sich gewonnener unerquicklicher Lebenseindrücke anfangs nach der Richtung der durch die neuere französische und italienische Oper empfangenen Stimmungen und Eindrücke in sinnlicher Lebenslust, bis diese Neigung zu edler Begeisterung durch das Erscheinen der Schröder-Devrient auf dem Theater seiner Vaterstadt Leipzig sich abklärt, indem diese hervorragende Frau in ihm den Drang zum künstlerischen Gestalten nachhaltig anfacht. Eine, Shakespeare's „Maß für Maß" stofflich entnommene Oper: „das Liebesverbot oder die Novize von Palermo", ist die Frucht der empfangenen Einwirkung. Aber im Konflikte und Gegensatze mit dem in den „Feen" eingeschlagenen Wege, dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens, tritt hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jener Richtung, jenem Wesen auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. „Die Musik — sagt Wagner von sich aus — übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß; es konnte dieß gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwicklung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles künstlerisches Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene, beherrschen. Die Musik auch zu dem Liebesverbot hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt und diese Musik war eben nur der Reflex der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der „Feen" zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein."

Aus der Kleinheit von Verhältnissen, die ihn an der Schwelle seiner Lauf-

bahn als Musikdirektor umgeben, geht sein Drang auf eine glänzende Zukunft als Künstler. Paris ist das Ziel, der Gegenstand seiner Sehnsucht. Heinrich König's Roman „die hohe Braut" wird von ihm zum Entwurf einer großen Oper für Paris verarbeitet und dieser — erfolglos — an Scribe zur Ausführung gesendet.

Er greift dann zu Bulwer's „Rienzi", den er nach dem Beginn eines komischen Operntextes wieder aufnimmt, begeistert vom Stoff, gehoben durch das Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden und getrieben von der ehrgeizigen Sehnsucht, ein wirkungsvoll glänzendes Opernbuch nach dem hergebrachten, ihm einzig noch vorschwebenden Zuschnitt der Form der großen Oper zu schreiben. Den Eindrücken des Lebens gegenüber ist seine künstlerische Individualität noch in der Wirkung kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke befangen. Nach Beendigung der beiden ersten Akte bricht er von Riga, der nordischen Stätte seiner specifisch musikalischen Geschäftsthätigkeit, alsbald auf, um nach dem ersehnten Paris zu eilen. An die Küsten Norwegens verschlagen, taucht ihm der früher schon ihm entgegengetretene Stoff des „fliegenden Holländers" wieder auf. An seiner eigenen Lage gewinnt diese Gestalt Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande, dem Schiffsgetreibe Physiognomie und Farbe, aber nur, um in der Weltstadt wieder zu verschwimmen.

Ein Bild verzehrender Anstrengungen, gewaltiger Seelenkämpfe, getäuschter Erwartungen und Hoffnungen entrollt sich nun allmälig. Die Erfolglosigkeit eitler Bestrebungen im Getriebe schimmernder moderner Kunstzustände treibt ihn, im Ringen mit bitterer äußerer Noth, zu deren Linderung er nach musikalischer Lohnarbeit greift, zu momentaner Erhebung, und so entsteht jene Faust-Ouvertüre — eine seiner schönsten Schöpfungen —, ursprünglich zum ersten Satz einer großen Faust-Symphonie bestimmt, während die drei letzten Akte des Rienzi beendigt werden. Beide Werke in Noth empfangen und geboren, aber mit ungebeugter frischer Kraft, — so recht dem deutschen Dichter und Musiker gemäß, traurig und doch wieder erhebend!

Das Gefühl der Nothwendigkeit drückt ihm die Feder des Schriftstellers in die Hand, und so schreibt er neben Artikeln für die Gazette musicale eine Kunstnovelle: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und im Zusammenhange damit — wenn wir auf die Gegenwart hinsehen, ironisch genug — eine zweite: „Das Ende eines Musikers in Paris", worin er in erdichteten Zügen mit dem Pinsel des Humors, des unter Thränen lächelnden, und des herben Sarkasmus seine

eigenen Schicksale, bis zum wirklichen, glücklicherweise nicht eingetretenen Hungertode malt.

Mit dem Abschluß des Rienzi sucht er der Richtung, die ihn damals nach Paris geführt und für die er sich Alles verschlossen sieht, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem er sie selbst für sich abschließt, und sich so außerhalb des Bodens seiner bisherigen Vergangenheit stellt.

Nach diesem tiefeingreifenden Läuterungsproceß, in welchem sich die Hüllen moderner Zustände der damaligen künstlerischen Oeffentlichkeit abstreifen, erwacht in ihm mit dem Drange nach freierer wirklich künstlerischer That das Bewußtsein der Fähigkeit hierzu, heraufgerufen durch die edle Gestalt der keuschen Musik, die ihn erfüllt, die ihn als Künstler bewahrt, ja, erst zum Künstler macht. „Dieser gute Engel — lautet sein Wort — war mir nicht vom Himmel herabgesandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menschlichen Genie's von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfühlbar sonniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens nährte er sich zu gebärender Kraft nach Außen für die Tageswelt. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes nicht einen zu kritisirenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfniß der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen. Mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat."

Es ist dieß ein bedeutsamer Seelen- und Geisteserguß, aus dem Quell des ächten Künstlerthums hervorgeströmt, für Wagner's Sache, für die Sache der Kunst überhaupt von bezeichnender Vollgültigkeit.

Das erste, was ihm in solch' reiner Stimmungsweihe entgegentritt, ist der schon früher empfangene „fliegende Holländer", dieses mythische Gedicht des Volkes, in dem sich die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens — auch aus den Stürmen des eigenen Lebens des Dichters — als uralter Grundzug ausspricht: dort in der Gestalt des Odysseus, des ewigen Juden, hier in der

Gestalt des zum Umherirren auf den Wogen des weiten Weltmeers verdammten Seemanns, der nur durch ein in Liebe sich ihm opferndes, durch das ersehnte, geahnte, das erlösende Weib: das Weib der Zukunft, Rettung erlangen kann.

Mit diesem Volksgedichte, das ihn als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte, betritt er den neuen, den entscheidenden Abschnitt seines Künstlerberufes. Es bezeichnet einen Umschwung in seiner ganzen Anschauungs- und Schaffensart: mit diesem Werke beginnt seine Laufbahn als Dichter, mit der er die des Operntextverfertigers verläßt, ohne Einwirkung der Reflexion.

Daß dieser fliegende Holländer anfangs nicht verstanden und deshalb nicht gehörig gewürdigt wurde, ist so erklärlich und natürlich, daß das Gegentheil befremden müßte. Verließ ja in ihm der Urheber Eingelebtes, trat er ja, ein Anderer und auf einem anderen Wege als dem breitgetretenen, mit ihm an die Pforte der Kunstöffentlichkeit, Einlaß begehrend. Anhänglichkeit an überkommenes, liebgewordenes Besitzthum, getäuschte Erwartungen rufen Zweifel, Mißtrauen, Erbitterung wach; der frühere Gefährte wird zum Fremdling; Opposition, Verneinung machen Front gegen ihn in stillem und lautem Ankämpfen, wie denn jede neue Entdeckung dem abgeschlossenen Kreise des alten Bereiches fremd, ja, feindselig gegenübertritt. Richtiges Erkennen, Bemessen und Erfassen des neuen Standpunktes ist, nach der Natur des Menschen und dem gewöhnlichen Laufe der Dinge, den ersten Blicken der Zeitgenossen versagt. Diese Erscheinung wird sich weiter unten in einem schönen, anschaulichen Bilde zeigen.

„In der That — bemerkt Wagner in einem gedruckten Briefe über Liszt — ist es das Eigenthümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mißtrauenerweckendes an sich behält; und dieß liegt wol wieder im Geheimniß der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß Alles gleich, und die Gattung mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben."

In Beziehung auf jenes Werk aber geht sein eigenes Bekenntniß dahin: „Ich mußte, um mich von Innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfniß des Verständnisses mitzutheilen, einen durch die äußere Erfahrung noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Nothwendigkeit."

Er selbst bezeichnet dieses Dichter-Erstlingswerk, dessen Schönheiten schon als Poëm Jeder erkennen wird, der es mit dem Auge des Gemüthes liest, als

unvollkommen, als im Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend, als in dichterischer Sprache und Vers oft noch des individuellen Gepräges baar. Die Form dieser Dichtung des fliegenden Holländers war ihm, wie die Form jeder seiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er ihm zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden, und er durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst sich die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. Der im Gedichte wohnende Drang des Umherschweifenden nach der Heimat bemächtigt sich nun thatsächlich des Autors selbst In solcher Stimmung kommt ihm das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" zur Hand, dessen Gestalt ihn jetzt erst tief ergreift. Die wenn auch lose Verbindung des Tannhäuser mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg in jenem Volksbuche verstärkt dessen Anziehungskraft. Er wendet sich dem alten Gedichte vom Sängerkriege selbst zu, das mit der epischen Dichtung „Lohengrin"*) im Zusammenhange steht, und durch diese beiden Werke findet er, unwillkürlich zur Entscheidung sich bestimmt fühlend, mit einem Schlage eine Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der er zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für den Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt.

Ein zwischen der Vollendung des fliegenden Holländers und des Tannhäuser in den Blick gefaßter Stoff aus der Hohenstaufenwelt zu einer historischen Operndichtung: „Manfred" weicht bald dem, das eigenste Wesen des Dichters energisch erfassenden Stoffe des Tannhäuser, dieser aus seinem Inneren entsprungenen Gestalt. Die jetzt mit Nothwendigkeit eingeschlagene neue Richtung, mit dem Holländer noch ungrundsätzlich begonnen, ließ ein Zurückgreifen in die des „Rienzi" nicht zu.

Nach fast dreijährigem Aufenthalte verläßt Wagner, neunundzwanzig Jahre alt, Paris, um Dresden zuzueilen, wo die Aufführung des Rienzi bevorsteht. Sein Pfad führt durch jenes wonnige thüringische Waldthal, das ihm den Anblick der Wartburg auf der Felsenhöhe bei Eisenach, dieser „ihm bereits gefeieten" Burg, anheimelnd und anregend beut, — der Burg, „die er nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo er — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das er damals mit so warmer Heimatsfreude betrat, und nun als Geächteter landesflüchtig verlassen mußte." Diese unmittelbare, vom frischen Quell der Natur befruchtete An-

---

*) Herausgegeben von Görres, 1813.

regung drängt und führt denn auch zum alsbaldigen scenischen Entwurfe des Tannhäuserwerkes.

Der günstige Umschwung äußerer Lebenslage in der Heimat, der glänzende Erfolg des Rienzi scheinen ihn kurze Zeit in der festen Einhaltung des angebahnten künstlerischen Weges beirren zu wollen, aber nur, um aus flüchtigem Widerstreite zur Befriedigung der Sehnsucht nach einem höheren Elemente in Leben und Kunst: der unendlichen, der Frivolität unnahbaren Liebe, zurückzukehren, indem er sich der Vollendung der Tannhäuserdichtung widmet.

„Es war eine verzehrend üppige Erregtheit — bekennt er — die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten."

Die schönste Blüte und Frucht dieser menschlich-künstlerischen Erregung ist die erhabene, die so einfache, klare und rührende Erscheinung der Elisabeth. — Seinen Mittheilungstrieb an die Empfänglichkeit, weniger der unbestimmten Masse, als gleichfühlender bestimmter Individuen mehr und mehr wendend, schreitet er zu sicherer, deutlicherer Gestaltung vor. Ohne mit reflektirter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, streift er das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte allmälig ab, trennt die Umgebung schärfer vom Gegenstande, hebt diesen desto deutlicher hervor und gewinnt so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Figuren zu verdichten. Unter solchen Einflüssen und bei diesem Verfahren gelangt der Tannhäuser zur Ausführung, zum Abschluß.

Daß die nähere persönliche Beziehung des Künstlers zu jener seltenen Frau, die ihm schon früher begegnet war, der großen, nun heimgegangenen Dramatikerin Wilhelmine Schröder-Devrient, anregenden Einfluß auf sein Gemüth, auf Anschauung, geistige Schwungkraft übte, begreift sich. Wie sie mitschöpferisch dem Komponisten zur Seite stand, davon giebt ihre Senta im Holländer, eins der höchsten dramatischen Gebilde, beredtes Zeugniß.

Das Erkennen des Lohengrin-Mythos in seinen einfachen Zügen und in seiner tieferen Bedeutung nicht nur als eigentliches Volksgedicht, sondern auch als ein uraltes reinmenschliches Gedicht, sein inniger Zusammenhang mit dem fliegenden Holländer und Tannhäuser, im Gesammtverein mit dem griechischen Mythos, entscheidet die Wahl gerade dieses Lohengrin-Stoffes. Der von einer zürnenden und strafenden Gottheit auf sturmbewegten Wogen umhergetriebene,

fliegende Odysseus entwindet sich den Armen der Kalypso, flieht vor den Lockungen der Circe im Sehnsuchtsdrange nach dem reinen Weibe der Heimat; — der Gott tritt („Zeus und Semele") aus dem Glanze seiner Herrlichkeit in das irdische Leben in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde, nach dem Reinmenschlichen, nach dem Genuß eines „mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes, in dem die Liebe — das Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit — vermöge ihrer Nothwendigkeit, in ihrem wahrsten und höchsten Wesen sich offenbart." Die verbotene Frage ruft die Verneinung, die Vernichtung des geliebten Gegenstandes, der das Sein, die Art des hervorgetretenen Gottes zur Enthüllung, zur Kundgebung zwingen will, durch diesen selbst hervor. So fühlte das Volk, so dichtete es seinen fortlebenden Mythos.

Dieß im Allgemeinen die weit in das Alterthum hinaus greifende innige Verbindung zwischen den bezeichneten drei Stoffen, die den Künstler zu ihrer dichterischen Erschauung, Zusammenfassung und Durchbildung hinleitete und mit Konsequenz festhielt.

„Tannhäuser und Lohengrin — lautet eine vor Kurzem erklungene Stimme — sind die Repräsentanten unseres Wesens, unseres Denkens, Fühlens und Thuns, die Spiegelbilder unseres Charakters, die Vorbilder unserer Thaten.

Wagner hat uns in drei Schöpfungen das deutsche Wesen offenbart: im „fliegenden Holländer", im „Tannhäuser" und im „Lohengrin." Der erste ist der von unbestimmtem Sehnen fortgetriebene, seines Zieles noch unklare, im Weiten schweifende Held, der Jüngling, der, in der Umgebung unbefriedigt, der Heimat entflieht, mit fremden Elementen kämpft, in der Ferne sucht, was er nur in der Heimat finden kann. Der zweite ist der seiner Kraft, seines Zieles bewußte junge Mann, der mit der Umgebung in den Kampf tritt, sie umgestalten, nach seinen Ideen die Welt bilden will; der aber von ihr verkannt, verstoßen, verflucht wird und im verzweifelten Kampfe gegen das Unbeugsame zu Grunde geht. Der dritte ist der fertige, in sich abgeschlossene, nicht von Zweifeln, nicht von Idealitätsbestrebungen, sondern vom Drange zum wirklichen praktischen Thun getriebene Mann, der schafft, was er für nothwendig hält, der hilft, wo die Noth ihm entgegentritt, der verstanden sein will, wie er sich giebt, die That in der That begriffen wissen will, aber, in dem absoluten Thun nicht verstanden, sich vor der unverständigen Menge zurückzieht. Alle drei werden von Sehnsucht zu den Menschen getrieben, alle werden durch den edelsten Trieb: die Menschenliebe, bewegt und alle werden von der kalten, herzlosen Welt verstoßen, jene beiden zum physischen Untergange, dieser zum intellektuellen des Nichtmehrwirkens gebracht; aber alle leben geistig fort, ihre That zündet in den Gemüthern und

erbt von Geschlecht zu Geschlecht; sie greift immer weiter und wirkt immer tiefer, bis sie einst, anerkannt von Allen, verherrlicht wird."*) —

Wenn Gluck, der damals herrschenden Geschmacksrichtung folgend, sich in seinen besten Werken an das hellenische Alterthum wandte, nicht um den Stelzenschritt der französischen Tragödie, deren Idiom er, der deutsche Komponist, nach Lage der Sache für das geeignetste zu seinem Zwecke hielt, — nachzuahmen, einen Stelzenschritt, den er freilich nicht ganz abwehren konnte, sondern um seinen reifsten musikalisch-dichterischen Ideen eine klassische Grundlage zu geben: so erwählt Wagner vom Ausgangspunkte antiker Basis ab das deutsche Volksgedicht, um das, von dem bloßen Konventionellen, von dem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche in seinen naiven großartigen Zügen und Kundgebungen, die Gestalt des jugendlich schönen Menschen, wie sie das höchste Alterthum und der alte urdeutsche Mythos darbietet, des Menschen in der Totalität seiner Erscheinung, durch unmittelbare sinnlich-geistige Anschauung nahe zu bringen; — so Senta's, so Elisabeth's, so Elsa's, so jener drei vorhin Genannten, so vor allen Siegfried's, Brunnhild's Gestalten.

* * *

Der Rückblick auf den in wenigen Grundzügen dargestellten Entwicklungsgang des Künstlers giebt das Bild eines allmäligen Vorschreitens, wie es auch derjenige Gluck's, Mozart's, jedes Meisters darbietet. Die Frucht — gesunde oder nicht — wächst aus Kern und Blüte, nicht aus sich selbst heraus. Bevor Wagner zuerst Dichter, und zwar, wie er sagt, des musikalischen Ausdruckvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewußter Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes wieder Musiker wird; bevor ihn ein für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoff, bestimmt; bevor er mit Einem Worte „Wort-Tondichter" wird, hat er die Phasen des Musikers und des Textverfertigers zu durchlaufen, der an den leitenden Faden und die Grundlage des in Inhalt und Form Ueberkommenen sich hält, in Versuchen des Nachahmers sich ergehend, den vorhandenen Mustern mit ganzer Hingebung folgend, dann selbstständiger nachschaffend, nur um die Oper nach dem überlieferten Zuschnitt, vornehmlich der großen französischen, bekümmert, den Stoff für ihren Zweck aus fertigen Substraten: Dichtungen, Theaterstücken, sich herrichtend. Ein Bildungsproceß, wie er für die Sache des Künstlers, der Kunst von den ewigen Gesetzen des Men-

---

*) Frankfurter Konversations-Blatt, 1860, Nr. 113.

schengeistes vorgeschrieben, der von Stadium zu Stadium des Ueberganges zum scheinbaren Ruhepunkte des momentanen Abschlusses gelangt, um von da aus neue Entfaltungsmomente auf unermeßlicher Bahn zu gewinnen und zu bewältigen.

In Zusammenfassung des Obigen gewahren wir eine eigenthümliche Menschen- und Künstlererscheinung, eine ausgeprägte Natur in psychologisch heranschreitender, fesselnder Entwicklung.

Der frühzeitig erwachte dunkle Drang nach Schaffen, nach Wirken, nach Ausströmen seiner noch unklaren, verworrenen Gefühle; das Treibende einer feurigen, mit sich selbst noch uneinigen, im Zwiespalt mit sich liegenden Seele; das Versuchen, das Lauschen und Hören herüber, hinüber; das Ergreifen und Verlassen mit Hast ohne Rast; die Hingebung, der Zweifel; die Begeisterung, die Enttäuschung, die nach neuem Gehalte hinstrebt im Fehlen und Irren; der Thatendrang, die Thatausführung unter Wirren und Kämpfen, Prüfungen und Leiden; das Suchen und Fragen nach Gegenständlichkeit, nach Verkörperung des noch verhüllten Ideals in Verarbeitung mächtiger Sinnen- und Seeleneindrücke; das Gelangen zum reineren Erkennen, die Abklärung und allmälige Fruchtentfaltung nach Abwerfung der leeren und vollen Blüten; das Erstarken im Aether des unmittelbaren Lebens, das Schaffen für dieses unmittelbare Leben in Erkennen dieser Aufgabe als seine ureigne, die ureigne und höchste des Künstlers; die Gewinnung des erzielten Standpunktes in seinen Anfängen und Grundlagen; das Weiterschreiten des Mannes auf durchlaufener und durchmessener Jugendbahn voller Abgründe, Hemmnisse, Versuchungen, Konflikte, Gefahren, nach Verarbeitung fremder Eindrücke und Losreißen von fremden Fesseln auf bewußtvoll geebnetem, verbreitertem Wege zur Verlebendigung des vom Künstlerauge nun klar erkannten Ideals, zur Erfassung und Bethätigung einer großen Weltanschauung bei Erreichung eines weiten Gesichtskreises, und zwar — der entscheidende Punkt — in der Wendung zum Nationalen mit vollster Objektivität dramatischer Zeichnung und Färbung, auf Grund universeller klassischer Durchbildung; — dieß Alles aus dem innersten Kerne der ganz einzigen Doppelnatur des Dichters und Musikers getrieben, hervor- und herangewachsen.

So die Entfaltung, das Werden, das Wesen und Sein des Menschen und Künstlers Richard Wagner. Ein vollständiges, in sich zusammengefaßtes, mit allen Elementen eines Charakters ausgestattetes, mit klaren Linien und Zügen hingeprägtes Bild einer freien Gestalt, in der „des Lebens Pulse frisch lebendig schlagen,“ spricht zu uns, offenen Auges, ohne Rückhalt und Hehl, ohne Hülle

und Falte, voll und ganz, in so prägnanter Individualität wie aus wenigen anderen seiner Vorgänger, schon der bezeichneten Doppeleigenschaft willen, die ihn, wie bemerkt, zu einer völlig neuen Erscheinung im Gebiete der dramatischen Kunstwelt macht.

Ein Wichtiges ist hierbei zu beachten und festzuhalten. Wir hörten Wagner die Musik als seinen guten Engel preisen. Er ist ihm immerdar treu geblieben, dieser Engel, wie er ihm nahe war, als er ihn zum Künstler erweckte. In ihr, dieser Himmelstochter, liegt zu eigen das Grundwesen der Liebe, und sie hat ihn auf seiner Bahn geleitet, getragen, gehoben. Die in der Musik ruhende, durch sie verklärte Liebe hat ihn seine Ideale ahnen, erkennen, finden und in künstlerisch lebendiger Gestaltung emporbilden lassen. Ist die Musik ihm ja „das innerste Wesen aller Anschauung, die erlösendste Kunst in jeder Verbindung, die sie eingeht, so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie Verklärung empfängt.“ Ohne diese Musik mit ihrem unermeßlichen Liebesquell wär' er kein voller Künstler geworden. Sie hat sein Innerstes — wie Goethe vom Musiker verlangt — ausgebildet, um es nach Außen zu wenden. Sie hat ihn erzogen und der Dichtkunst zugeführt. Und was dieser Dichter und Lehrer den wahrhaft socialen Erzieher sagen läßt: „Wir haben die Musik unter allem Denkbaren zum Element unserer Erziehung gemacht, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten“ *) — das hat sich in Wagner bewährt, erfolgreich bestätigt.

Wie begegnen sich hier unser deutscher Weiser und der griechische, der Stagirit, der ja auch, am Schlusse seiner Staatskunst, der Musik als Bildnerin, Erzieherin der Jugend zur Tugend, zur Gemüths- und Geistesveredlung und zum Charakter einen eingreifenden hohen Beruf zutheilt! **)

Sind aber Buchstaben unzulänglich, die Töne ganz auszudrücken, können wir Töne nicht entbehren, und sind sie doch bei weitem nicht hinreichend, den

---

*) Wanderjahre Buch 2, Kap. 1, Kap. 9. (Werke, Bd. 22, S. 8, S. 162).

**) Aristoteles Politik, Buch 8, Kap. 7, zusammengehalten mit Platon von den Gesetzen, Buch 2 und 7, von der Republik B. 3 und 7. Vgl. auch F. H. von Dalberg, Phantasieen aus dem Reiche der Töne, 1806, S. 74 ff. — „Musik, die einzige schöne Kunst, wo die Menschen und alle Thierklassen Gütergemeinschaft haben, muß in das Kind, das Mensch und Thier vereint, unaufhaltsam eingreifen. Musik sollte man lieber als die Poesie die fröhliche Kunst heißen. Sie theilt Kindern nichts als Himmel aus, denn sie haben noch keinen verloren und setzen noch keine Erinnerungen als Dämpfer auf die hellen Töne.“ (Jean Paul, Levana, §. 58; Werke, Bd. 22, S. 124).

eigentlichen Sinn verlauten zu lassen*): so werden wir gerade hierdurch zur richtigen Verbindung zwischen Musik und Poesie und zum richtigen Kultus dieser Verbindung hingeführt. Der Gesang ist, mit einem umfassenden Wort, das Medium solcher Vereinigung zu einem festen Bunde; Weise und Wort zum Ausdruck des Höchsten im Menschen: des Gefühls und Bewußtseins, Organ des positiv Menschlichen, des Objekts unserer innigsten Sympathie.**)

Vermöge ihrer amphibolischen Grundnatur ist die Musik „Viel und Wenig.“ Sie ist „das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze, und eben so sehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal; sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, der doch Vielen völlig verschlossen, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maß der Dauer überschreitet; durch ihren inneren Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbstständig, in ihrer reinen Selbstständigkeit aber von einem Gefühl begleitet, wie ein ungelöstes Räthsel“,***) — wie ein Räthsel, das, die Lippe halb öffnend, das Wort, die Sprache der Selbstenthüllung, der Offenbarung weigert, die Sehnsucht nach dieser nicht stillt und daher das Herz mit unendlicher Sehnsucht füllt, mit unnennbaren Gefühlen schwellt, wie auf einer Himmelsleiter hinan, herab steigend; in süße in düstere Träume wiegt; die Brust erweitert und beengt, jauchzen und klagen läßt; Wonne und Wehmuth, Entzücken und Schmerz erregt; reinigt, läutert, erbaut; eine ganze Welt von Empfindungen in sich trägt; zur Einkehr in uns mit sanfter Gewalt zwingt; uns über uns selbst erhebt; — ein wonniges, mächtiges Kind von Oben, verklärten Auges, das in Thränen der Freude glänzt, in Thränen der Wehmuth und Trauer schwimmt; eine Himmelstochter, die uns die Jugend verleiht und sie zu unserer ewigen macht.†)

Möge sie, die heilige Musik, unserem Dichter immerdar jener „gute Engel“ bleiben! Aber ihm kann sie ohne die Gefährtin die Dichterseele nicht ausfüllen. Nur im Umfassen Beider mit gleicher Inbrunst, mit gleicher Stärke und Treue ist seine Liebe gestillt und zu Thaten gestimmt. Denn im Gesange — so muß der Dichter-Komponist sagen, er kann es nicht anders — fällt der Mensch und Ton und Herz in Eins zusammen, gleichsam in Eine Brust, indeß Instrumente

---

*) Goethe, Wanderjahre, Buch 1, Kap. 3. (Bd. 21, S. 45, 46).

**) Marx, Beethoven Bd. 2, S. 231.

***) Vischer's Aesthetik, §. 764. Bd. 3, Abschn. 2, S. 826.

†) Die unvergleichlich schöne Schilderung der Macht, des Zaubers der Musik: bei Shakespeare, Kaufmann von Venedig Akt 5, Sc. 1, und: Was ihr wollt Akt 1, Sc. 1.

ihm ihre Stimmen nur zu leihen scheinen.*) — Legt ja Goethe der Dichtkunst innig verschmolzen mit Musik die Macht bei, alle Seelenleiden aus dem Grunde zu heilen, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.**) — „Es ist ein unfehlbares Mittel, den Tönen ihre Allmacht zu geben, wenn man sie zu Ripienstimmen unserer Stimmung, und so aus Instrumentalmusik gleichsam Vokalmusik, aus unartikulirten Tönen artikulirte macht, anstatt daß die schönste Reihe Töne, die kein bestimmter Gegenstand zu Alphabet und Sprache ordnet, abgleitet vom bespülten, aber nicht erweichten Herzen." ***) „Der Gesang ist der Schwur der Bruderliebe, des Menschenbundes,' ist Opfersprache. Ein Lied bringt Thränen und trocknet sie. Es ist ein Rauchwerk, das die Wolken theilt und zum Herrn dringt ungemeldet. Sprich, und du bist mein Mitmensch; singe, und wir sind Brüder und Schwestern!" — Was Hippel hier spricht†), hat Beethoven, lange nachher, gesungen.

Und Wagner vor vielen Tausenden hat sicher das Wort des Meisters verstanden:

„Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt Alles, was sie ausdrückt." ††)

Er hat hinwiederum vor jenen Vielen den Anruf einer vollen Dichterseele vernommen:

„Welche Stunden und Seelen und Körper müßten sich aneinanderreihen, um dir nur eine einzige Innenfeier zu bereiten, welche du von der Tonkunst in Einer Minute wie von unsichtbaren Händen empfängst! Habe groß und selig geweint, wie du nur willst: die Tonkunst spricht dir dein Herz nach und bringt dir alle Thränen wieder. Und dann giebst du, gute Dichtkunst mit dem ganzen Reichthum beider Schwesterkünste (Malerei, Musik) die Menschen und die Entzückungen verklärt lebendig zurück, die jede Erinnerung nur todt wiedergebären kann, und in deinem Spätroth kehrt jedes Frühroth des Lebens um. Und dem Menschen, welcher große Stunden des Lebens dunkel in der Brust trägt, aber ohne die Kraft, sie wieder zu beleben und zu erleuchten, wiederholt sie die Ge-

---

*) J. Paul, Levana §. 59.

**) Wanderjahre, Buch 2, Kap. 5.

***) J. Paul, Hesperus, 28. Hundsposttag, Osterfest. (Bd. 7, S. 68).

†) Kreuz- und Querzüge, Th. 1, S. 159, 258.

††) Goethe, Bd. 49, S. 28.

stalten, die ihn ergriffen, die Töne, die er nie vergessen wollte, und die Erde und den Himmel, welche nur Einmal so für ihn dagestanden.“ *) — „O Musik! Nachklang aus einer entlegenen harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos ist, und die Umarmung und das Auge, und das weinende, und wenn unsere stummen Herzen hinter dem Brust-Gitter einsam liegen: o so bist nur du es, durch welche sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste! —“ **) „Das Weltmeer des Lebens ist von Ungeheuern bewohnt; die Töne sind blaue Wogen, welche die Ungestalt überschleiern.“ „Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit, oder unsere Zukunft aussprechen; wir hören ferne Tage, weggegangene und herkommende, denn beide sind fern, und wir müssen zugleich uns erinnern und uns sehnen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist; sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge. Rinnen nun in den Tönen Vergangenheit und Zukunft des Herzens zusammen und fehlt ihnen die Gegenwart, die beide scheidet: so sind sie ja das irdische Echo der Ewigkeit, und der Mensch hört an ihnen kein Außen, sondern nur sein Innen und ewiges Ich.“ ***) —

„Mir ist bei der Musik, als hört' ich eine laute Vergangenheit, oder eine laute Zukunft. Die Musik hat etwas Heiliges; sie kann nichts, als das Gute malen, verschieden von anderen Künsten. — Unserer einschwindenden vertrocknenden Vergangenheit bleibt nur etwas Unsterbliches, Eine Stimme: die Musik. — Die Tonkunst ist die angeborene Dichtkunst der Empfindungen.“ †)

„O Tonkunst, die du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst, bist du das Abendwehen aus diesem Leben, oder die Morgenluft aus jenem? Ja, deine Laute sind Echo, welche Engel den Freudentönen der zweiten Welt abnehmen, um in unser stummes Herz, um in unsere öde Nacht das verwehte Lenzgetön fern von uns fliegender Himmel zu senken!“ ††) —

---

*) J. Paul: „Ueber das Immergrün unserer Gefühle.“ Werke, Bd. 32, S. 5 und 6.

**) Unsichtbare Loge, vierter Sektor (Bd. 1, S. 37).

***) Impromtu's (Werke, Bd. 32, S. 83). Die Tonkunst als das höchste Echo der Welt. Ebendaselbst S. 316).

†) Titan, 8. Jobelperiode, 44. Zykl. Bd 15, S. 255. Quintus Fixlein, Bd 3, S. 245. Levana, §. 59. Bd. 22, S. 126.

††) Hesperus, a. a. O. S. 71.

III.

Streiflichter.

Die Kritik. Die Zukunftsmusik. Mozart. Beethoven.

Als Wagner mit seinen dramatischen Werken: „der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ hervorgetreten war, da lag die Erwartung nahe, daß er weiter schaffen, daß er den beschrittenen Weg, auf welchem er seines Theils und in seiner Weise beigetragen hatte, dem Volke wieder zu geben, was des Volkes ist — seine Sagenschätze und die Freude daran —, daß er diesen Pfad weiter verfolgen werde. Durch „Tristan und Isolde“ und vorher schon durch seinen „Ring des Nibelungen“ hat er bejahend, bestätigend geantwortet.

Den Gang und den Einfluß dieser Werke und der ihnen nachfolgenden, nicht blos in der angedeuteten, auch in anderer Beziehung wird die Geschichte der Kunst in ihre Tafeln einzutragen haben, und sie wird es mit der ihr ziemenden Unbefangenheit thun. Bei den drei ersten sehen wir das Schauspiel sich wiederholen, welches von je sich zeigte, wo eine frische und feurige, eine ursprüngliche geistige Kraft hineintritt und hineingreift in die Welt des Gewohnten. Verkennung, Anfechtungen, Kämpfe sind ihr, vielleicht nach jenem höheren Gesetze, noch nie erspart geblieben. Das Goethe'sche: „Mensch sein heißt Kämpfer sein“ und: „ mit den Jahren steigern sich die Prüfungen“ ist auch des Künstlers Erbtheil; der Dichtervers:

Wir müssen Alle ringen,
Des Kampfs bleibt keiner frei;
Doch soll ein Sieg gelingen,
Frag' nicht, ob schwer er sei,

ist auch dem Künstler gesungen. „Das Gemeine nur begreift man schnell, das Gewöhnliche nur ohne Mißgriff und Irrthum.“ Am wenigsten auf dem Felde der Verstandesdürre und auf dem Felde sind jene Kämpfe erspart geblieben, wo es sich um die Entscheidung des Schicksals der gegnerischen Partei und ihres Anhanges handelt, die mit klammernden Organen an ihren überkommenen, abgegränzten Besitz sich hält. Von dieser Seite denn erkleckliche Beiträge zu einer Kritikgattung, die nicht als diejenige gelten kann, von welcher Lessing sagt, er sei immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn er zu ihrem Nachtheile etwas gelesen oder gehört habe.

„Es giebt eine zerstörende Kritik und eine produktive“ sagt Goethe*). „Jene ist sehr leicht, denn man darf sich nur irgend einen Maßstab, irgend ein Musterbild, so bornirt sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern, vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge deswegen nichts, die Sache sei abgethan und man dürfe ohne Weiteres seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler. Die produktive Kritik ist um ein gutes Theil schwerer; sie fragt: Was hat sich der Autor vorgesetzt? Ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? und inwiefern ist es ihm gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach, welcher bei seinen ersten Arbeiten gewiß schon Vorschritte gethan und sich unserer Kritik entgegen gehoben hat.“ — Er hat ungefähr dasselbe in seinen Xenien dichterisch ausgesprochen:

Der trockene Versemann
Weiß nur zu tadeln;
Ja, wer nicht ehren kann,
Der kann nicht adeln.

Und:

O ihr Tags- und Splitterrichter,
Splittert nur nicht Alles klein!
Denn fürwahr! der schlechtste Dichter
Wird noch euer Meister sein.

Und weiter:

Ihr schmähet meine Dichtung;
Was habt ihr denn gethan?
Wahrhaftig, die Vernichtung
Verneinend fängt sie an.

---

*) Werke, 1830, Bd. 38, S. 287.

Doch ihren scharfen Besen
Strengt sie vergebens an;
Ihr seid gar nicht gewesen!
Wo träfe sie euch an?

„Kritische Schweiße — sagt Jean Paul — heilen, wie die Aerzte behaupten, kalte Fieber, aber, setz' ich hinzu, an keinem Kritiker." *)

Hält man, derjenigen Lessing's zu geschweigen und außer der manches anderen bedeutenden Mannes unserer Zeit, z. B. die Kritik eines Macaulay, eines Friedrich Theodor Vischer, Rötscher, Gervinus, Moriz Carriere, Stahr, Marx, Brendel, Zellner, Lobe, eben so tiefer philosophischer, als klarer und edler künstlerischer Geister, mit derjenigen der specifischen Verstandestrockenheit, der ätzenden Analyse zusammen, die in Blättern und literar-historischen Werken uns zu begegnen und uns anzuwidern noch immer nicht aufhört: so hat man aus der Gegenwart einen schlagenden Gegensatz der produktiven zur zerstörenden — „sehr leichten" — Kritik im Goethe'schen Sinne. In ihm und sich selbst wie jene Männer charakterisirend, spricht unter anderem Carriere den treffenden, vollgültigen Gedanken aus: „Die wahre Kritik ist organisch; sie erfaßt den Kern und Mittelpunkt, den Begriff eines Werkes, eines Mannes, und zeigt, wie sich von da aus seine Erscheinung gestaltet hat. Die organische Kritik sucht jeder Eigenthümlichkeit gerecht zu werden. Bloßer Verstand reicht für Kunstwerke nicht aus: denn das Schöne wendet sich an das Gefühl und die Einbildungskraft, es will von ihnen genossen und reproducirt werden, und nur der Enthusiasmus und die Liebe können sich den geheimnißvollen Grund und das Inkommensurable in den Schöpfungen des Genius zu eigen machen und Andere zu ähnlicher Erkenntniß anregen. Unsere jetzige Jugend hat wenig Ideale; es gilt weit mehr, Ehrfurcht und Begeisterung für das Große zu erwecken, als der nüchternen Selbstgerechtigkeit und Selbstgefälligkeit zu schmeicheln." — So sagt auch Rötscher noch früher: „Der abstrakte Verstand ist unfähig, ein Kunstwerk zu begreifen, weil er nicht an die Idee des Lebens heranreicht;" so sagt Goethe (bei Eckermann I, S. 366): „Die Phantasie hat ihre eigenen Gesetze, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll. Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt zu der Phantasie nicht viel." „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will — ruft Hamann (Werke, Bd. 2, S. 401, 402) — ist ein Quacksalber, der seine eigenen Regeln noch weniger kennt, als

*) Bd. 32, S. 323.

die Natur der Krankheiten; wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, hat die Costüme gar nicht gesehen, so oft er sie auch mit ausgestreckten Fingern seine Dulcinee nennt; wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaften, als der Heuchler ihre." — „Der zergliedernde, zerreißende Verstand ersinnt nur Zerstörung" (Friedr. Heinr. Jakobi, Bd. 6. S. 164). Und Lewes (Goethe's Leben, II, S. 244, 263): „Nur eine organische Kritik kann den Sinn organischer Schöpfungen wahrhaft erfassen; so anmaßend sind wir in unserer Kritik: ein Künstler, der nie an uns gedacht hat, soll sich bei seinem Schaffen in der Richtung unserer Gedanken bewegen!" — Und aus demjenigen, was Vischer (Aesthetik III, S. 68 ff.) über die Kritik sagt, mag nur der Satz hervorgehoben werden: „Die wahre Kritik müßte auf der lebendigsten Anschauung, dem richtigsten Instinkte, der innigsten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Thuns beruhen; wer sich so legitimirt, von dem wird der Künstler auch Kritik annehmen, selbst ein Goethe, der die Kritik im Allgemeinen so wenig achtete." Hiermit trifft das einfach wahre Wort Hettner's (Literatur-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts Bd. 2, S. 222): „Nur diejenige Kritik ist eine schöpferische, welche von einem festen und klaren Ideal getragen wird" und das Alexander Jung's (Goethe's Wanderjahre, S. 61) zusammen, daß man in einem gewissen Grade mit-schöpferisch sein müsse, um eine Produktion würdigen zu können', und mit diesem, sowie mit Goethe's obigem Ausspruch und demjenigen Carriere's, das Wort Richard Wagner's, das oben hervorgehoben wurde (S. 18) und sein weiteres überein, das da lautet: „Um zu sehen, was ein anderes Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dieß gelingt nur der Liebe." — „Ja, ihr feinen Kunstrichter! fragt immerhin was Wahrheit ist und greift nach der Thür, weil ihr keine Antwort auf diese Frage abwarten könnt. Eure Hände sind immer gewaschen, es sei, daß ihr Brod essen wollt, oder auch, wenn ihr Bluturtheile gefällt habt. Fragt ihr nicht auch: wodurch ihr die Natur aus dem Wege geräumt? Bacon beschuldigt euch, daß ihr sie durch eure Abstraktionen schindet. Zeigt Bacon die Wahrheit, wolan! so werft mit Steinen und sprengt mit Erdklößen oder Schneeballen nach seinem Schatten!"*) — „Die wahre Aufmerksamkeit entsteht durch die Liebe." **)

*) Hamann, Aesthetica in nuce. Werke Bd. 2, S. 281. Man vergleiche auch sein: „Schriftsteller und Kunstrichter", S. 377 ff. und: „Leser und Kunstrichter", S. 395 ff.

**) Jakobi a. a. O. S. 206.

Und so läßt sich denn wol sagen, daß, wie nicht Der, welcher längs der den Blick beschränkenden Küste rudert, sondern nur wer, um mit Platon zu reden, auf die hohe See des Schönen sich begiebt und dort offenen Auges sich umschaut, allein das Schöne sieht, wie es erschaut werden muß, und daher auch das Wahre, weil ihn die Liebe leitet, — es eben so mit jener negativen, zerstörenden, schlechten und dieser produktiven Kritik sich verhält. Nur diese hat den tiefen und doch so klaren Sinn der Lobrede Diotima's und des Sokrates auf den Eros auch im Reiche der Kunst, in Platon's Symposion, erfaßt; jener wird er stets verschlossen bleiben. Auch der Verstandesgletscher treibt weder Gras noch Blume; nur das Moränengeröll hat er.

Man entsinnt sich vielleicht jener Diatribe Jean Paul's im zweiten Bändchen seiner „Grönländischen Prozesse"*), worin er seine unparteiische Entscheidung über das Verhältniß zwischen dem Genie und der Kritik abgiebt, nachdem er in der Vorrede den Recensenten für das Rattenpulver, das sie ihm streuen werden, vorausdankt mit dem Versprechen, dasselbe ihrer Absicht gemäß als Zahnpulver zu verbrauchen, die Meinung zerstreuend, als ob sie darauf ausgingen, ihn mit dem kritischen Dolche zu tödten, da sie es nur auf das Bessern abgesehen, nur daß sie einen Dolch zum Zahnstocher nähmen, der noch Niemand getödtet, mit Ausnahme des Agathokles, dessen Zahnstocher sein Vetter überdieß vergiftet habe, und nachdem er versichert, daß er ihren Gott, den Momus, anbete. Mit der Klarheit und Unbefangenheit des Denkers und Satirikers stellt er die Gleichnisse, Urtel, dicta probantia oder vota für und wider die Wichtigkeit der Kritik hin, wägt die Gründe pro et contra in sechzig Sätzen ab und läßt in dieser „Sechziger-Sitzung" die Wagschale zu Gunsten des contra sinken. Er hat dabei offenbar jene negirende, wie Wagner sagt vom „Doch und Aber" lebende, kalte Verstandeskritik im Blick. Ihr gilt sein Spott, seine mit aller Wucht und Sicherheit, obschon ohne nachhaltigen Erfolg, geschwungene Geißel. Im Allgemeinen auf diese interessante Sitzung hinweisend, erscheint es uns nicht ganz überflüssig, einige der hervorragendsten Stimmen, die in ihr ertönten, herauszuhören, da sie an ihrem Klange, an ihrer Frische, an ihrer dialektischen Schärfe und Kraft nichts eingebüßt.

„Laßt uns überhaupt sagen — lauten sie — daß der Dolch des Fanatismus der Vernunft nicht mehr geschadet haben kann, als der Dolch der Kritik dem Genie.

Auf Kosten der Konstruktion macht sich unser Eifer mit dem Gleichniß Luft,

*) Werke, Bd. 9, S. 159 ff.

daß die Erzeugnisse des kritischen Gewürmes den Schlangen zwar an Geschmeidigkeit, aber auch an Kälte ähnlichen, wenn auch nicht an langem Leben.

Kühnlich dürfen wir voraussetzen, daß das Knarren der Feile, die man schicklich mit der Kritik vergleicht, die Hände eines jeden, der kein Schlosser ist, zum Verschließen der beleidigten Ohren auffordere.

Nach dieser Voraussetzung erzieht die Kritik-Feile wohl Schönheiten, aber sie erzeugt keine.

Wie viel aber an jeder Erzeugung gelegen ist, kann Jeder aus dem ersten Kapitel des Tristram Shandy lernen.

Nicht blos der Dichter, auch sein Gedicht, wird geboren und nicht gemacht.

Nichts ist ausgemachter, als daß die Kritik nicht die Mutter, sondern nur die Amme großer Schönheiten abgiebt, vorzüglich da sie dem faulen Fleische ähnlicht, das die neuen Naturkündiger nicht für die Mutter, aber für die Amme der Maden halten. Die Leugnung dieser zwo Wahrheiten kann man nur einem Aristoteles ungeahndet hingehen lassen.

Und die Regeln, hiermit drücken wir das Siegel auf alle übrigen Gründe, können vielleicht für eine dürre Stange gelten, an der sich die Schönheiten hinaufwinden, aber nicht für einen kultivirten Baum, worauf man sie wegen ihrer Wildheit impfen müßte. Allein wir können der Kritik nicht einmal den Werth einer dürren Stange einräumen, nud künftige Gleichnisse zwingen uns die Behauptung ab, daß keine Fehler des Genie's die Stange der Regeln zu fürchten haben.

Sobald das Genie vom Baume des Erkennisses gegessen, darf es nicht mehr vom Baume des Lebens essen; nach den ersten Kapiteln des ersten Buchs Mosis.

Käme es auf die Kritik an, so behielt kein Genius etwas Großes; denn sie ist wie die Römer, die den Karthagern nach dem Ende des zweiten punischen Krieges alle Elephanten auszuliefern befahlen.

Außerdem läuft die ganze durch die Kritik zu erringende Mittelmäßigkeit doch im Grunde nur auf Bedeckung, nicht auf Hinwegnahme der Fehler hinaus; dieses lehret ja schon der Besen, welchen die Magd auf das Auskehricht lehnet. Die Kritik ist also ein Besen."

Aber die Gerechtigkeit giebt der Wage in seiner Hand auch dem Zünglein „für" ein Gewicht. Man darf indeß nur zwischen den Zeilen, oder

vielmehr richtig in den Zeilen des Satirikers und Richters (Name und Beruf fallen hier recht eigentlich zusammen) zu lesen verstehen, um mit der Wahrheit zugleich auch den Spott, die Ironie herauszufinden: den Spott gegen die verneinende, die Anerkennung für die organische, produktive Kritik.

„Es ist mehr Lob als Tadel, wenn man die regelrechten Gottschedianer wässerige Köpfe nennt. Nach Gall haben Kinder mit Wasserköpfen schöne Geistesgaben, wo das Wasser oft zu 4 bis 6 Pfund stieg; also zu 2 Pfund über das vierpfündige Gehirn hinaus.

Von Natur ist das Weltmeer salzig und ungenießbar; blos durch Phöbus wird es zu süßem Wasser aufgezogen. Das Genie ist das Meer und die Kritik die Sonne.

Den Neueren könnte ich auf den Einwurf, daß die Kälte der Kritik zwar das Unkraut, aber auch zugleich die Blumen hinrichte, mit dem Beispiele Popen's antworten, dessen Jätemesser immer auf der Stelle ausgerotteter Fehler Schönheiten anpflanzte.

Ich will des theologischen Spruches gar nicht gedenken: Conservatio (d. h. die Kritik) est altera creatio; sondern nur des Voltaire'schen: Nous eûmes longtemps neûf muses, la saine critique est la dixième qui est venue bien tard; ja sie gleicht der Margarethe de Valois, Königin von Navarra, auch darin, daß sie die vierte Grazie ist.

Daher ist sie nicht blos die Zierde, sondern auch oft der Keim großer Schönheiten, sowie auf den Flügeln des Windes neben den wolriechenden Düften der Blumen auch der fruchtbare Sonnenstaub derselben liegt.

Ein an den Zaum gewöhntes Pferd macht zuletzt ohne Zaum die Schule.

Die Kritik ist der Strohkranz oder irgend etwas Leichtes, was Mägde auf den Wassereimer legen, damit seine Wellen nicht überschlagen: daher kann ein einziger kritischer Gesichtspunkt ein ganzes strömendes Gedicht beherrschen.

Behauptet man, die Kritik zerstöre den Enthusiasmus des ersten Empfängnisses des Buches; so setz' ich hinzu: aber sie arbeitet an der Ausbildung desselben; die Kälte vergütet ihre Feindseligkeit gegen die Blüte durch die Zeitigung und Erweichung der herben Frucht.

Und wenn das Genie den Aufflug der Phantasie erschafft, so empfängt die Kritik sie bei dem Zurückflug. Das letzte ist auch schwer; denn der Knabe wirft den Ball mit weniger Kunst in die Höhe, als er ihn auffängt.

Wollte man mich noch weiter verfolgen und das Genie eine Venus, die Kritik einen hinkenden schmiedenden Vulkan nennen: so würde ich diesem Ein-

wurfe nicht blos mit der Ehe der Venus und des Vulkans begegnen, sondern auch aus dem Seneka einen Geburtschein anführen, der den Amor für eine Frucht des Ehebettes besagter Venus und ihres Mannes erklärt.

Aus dem Kinn des Genie's schießet jugendliches Milchhaar, das gerade desto schneller nur zu einem wahren Bartkometen herunterwächst, wenn die Kritik recht oft mit ihrem Scheermesser darüber gefahren.

Ohne mich mit ferneren Ausnahmen von der Regel herumzubalgen, setz' ich fest: Genie und Kritik müßen Hand in Hand schreiben. Denn der Vogel fliegt sowol mit Schwungfedern als mit Regierfedern, und sein Schwanz lenkt seine Flügel."

Und in diesem letzten Satze deutet er mit wenig Worten den Beruf der ächten Kritik an.

Wollen wir den kleinen Weg nicht scheuen zu den Tischen, an welche er die Kritiker zum Mahle setzt, so gewahren wir deren sechs Tische, die er also ordnet und besetzt: Am ersten sitzen und essen die Anzeiger des Daseins eines Buches; am zweiten die Pausch- und Bogen-Anzeiger seines Werthes; am dritten die Auszieher desselben; am vierten die Sprachmeister und Sprachforscher, welche unter das Publikum raisonnirende Verzeichnisse fremder Donatschnitzer austheilen; am fünften die Bekämpfer, die ein neues Werk nicht durch ein neues Werk, sondern durch ein Blättchen widerlegen; am sechsten steht die kritische Fürstenbank, auf die sich Herder, Goethe, Wieland oder noch einer setzen könnten, die ein Werk so überschauen, wie ein Menschenleben, welche die Individualität desselben auffassen, den Geist des literarischen Geschöpfes und des Schöpfers zugleich zeichnen, und die jene Menschwerdung und Verkörperung der göttlichen Schönheit, welche die Gestalt eines Einzelwesens annimmt, trennen von der Schönheit und dann aufdecken und verzeihen.

Die Fauna und Flora der ersten fünf Tafeln, der er zugesteht, daß sie vielleicht eben so viel Unkrautfechser ausrotte, als sie selber heraustreibt aus eigenen Keimen, gesellt unser Dichter, um den Verdacht der Schmeichelei von sich abzuwenden, mit einem Fliegenschwamm zusammen, der, ob er gleich selber bei einem Aufguß (hier von Dinte) ganze Insektenheere gebiert, doch die Fliegen ausreutet. *)

Herder's „Vorläufiger Discours vom Ursprunge der Kunstrichter 2c." und seine Einleitung in die Fragmente der deutschen Literatur: „über die Mittel zur Erweckung des Genie's in Deutschland" verdienen zu Nutz und Frommen einge-

*) Hesperus, 2. Heftlein. Werke, Bd. 6, S. 123.

sehen zu werden, nicht minder seine Abhandlung „Von Kunstrichterei, Geschmack und Genie.“ *)

Was Wagner von der Kritik denkt, welche Stellung er ihr angewiesen wissen will, geht aus seinen Schriften, insonderheit und zunächst aus dem ersten seiner „zwei Briefe“ (Leipzig 1852) hervor. Er weist ihr die Aufgabe zu, gründlich aufzuräumen und zu säubern, zu dem Umschwunge der Kunst beizutragen, als mitwirkende, mitschöpferische Kraft in Kundgebung bewußten Wollens zur Förderung der Kunst, damit sie endlich — was er in „Oper und Drama“ heischt — der Künstler selbst übe, im Hinblick darauf, daß die Kunst Niemand fördern kann, als der Meister **), und daß der Künstler weiß, was seine Kunst vermag, er vor allen, er allein. ***)

Das waren Griechen! —
Von Künstlern nur ward Kunst gerichtet:
Ob wahr in Farbe, Stein, Metall
Gebildet sei, ob wahr gedichtet
In Wort, Gesang, und Tanz und Schall.
Ich lerne nicht von euch, Athener,
Ihr lernt von mir! so strafte jener; (Euripides)
Und Beifall klascht' ihm überall.

(Joh. Heinr. Voß „Sängerlohn“; lyrische Gedichte, Buch 5, XXVI.)

Wie jene Aufgabe auf musikalischem Gefilde seit Jahren, nach den Vorgängen von Männern wie Marx und Schumann (der für die höchste Kritik diejenige erklärte, welche durch sich selbst einen Eindruck hinterlasse, dem gleich, den das anregende Original hervorbringe,) — in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ namentlich von Brendel, in die Hand genommen worden, im Verein mit bedeutenden und tüchtigen, frischen Kräften (wir nennen, unter vielen anderen, nur Namen wie: Liszt, Uhlig, Schlönbach, Hans von Bülow, Raff, Franz, Kullak, Dräseke, Ambros, R. Pohl, Louis Köhler rc.), mit einem seltenen Eifer, einer ächten Hingebung an die Sache zur Erreichung des angestrebten Zieles: ein integrirender Bestandtheil des Kunstschaffens zu werden und zu sein, mit Herüberführung „der großen Kunstwissenschaft der Neuzeit“ auf jenes Feld, zur Gewinnung sicherer Grundlagen, mit klarer Darlegung der Gesetze der bisherigen

*) Werke, zur schönen Literatur und Kunst, Th. 3, S. 3. ff.; — zur Philosophie und Geschichte, Th. 19, S. 24 ff. Vgl. auch Rochlitz: Das Verhältniß des Künstlers zum Kritiker (Für Freunde der Tonkunst, Bd. 2, S. 370 ff.).

**) Goethe, Bd. 49, S. 58.

***) Marx, Beethoven Bd. 2, S. 257.

Entwicklung, keine Anfeindungen fürchtend, keine Verdächtigung beachtend, jedem Herrschergelüste fremd, offen und ehrlich, — das zeigt der unbefangene Blick in jenes Kunstorgan, dem wir die jüngeren „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" und die Zellner'schen „Blätter für Musik" ꝛc. beigesellen dürfen; — das zeigt die Darlegung Brendel's in seiner Geschichte der Musik und in seinem Werke: „die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft" (S. 202 ff.). Die anregende, organisch mitgestaltende, die produktive, nicht die negirende, die niederreißende Kritik ist es, die aus ihnen herausspricht, weil sie in ihnen wohnt, dem Postulate Jean Paul's gerecht werdend, daß „Genie und Kritik Hand in Hand schreiben müssen."

In der jetzigen Zeit aber — heißt ein anderes Postulat: das von Goethe,*) — soll Niemand schweigen oder nachgeben; man muß reden und sich rühren, nicht um zu überwinden, sondern sich auf seinem Posten zu erhalten; ob bei der Majorität oder Minorität, ist ganz gleichgültig, — und ein weiteres von Tieck: Mit dem Schweigen geht's nicht mehr; jemehr Anstoß gegeben werden kann, desto mehr Gewinn für die gute Sache; es werden noch Manche zu den Philistern übergehen, von denen man es jetzt noch nicht denkt, und Diejenigen, die der Fahne treu geblieben, werden hinreichen und für einen Ueberläufer zehn eifrige Freunde gewinnen. **) —

Trotz allem widerwilligen Gebaren des von seinem bequemen Ruhebett aufgeschreckten, dort bedroheten und gefährdeten Stillstandes, der traditionellen Konvenienz, die meist verurtheilt, ohne zu kennen, oder kennen lernen zu wollen, (wie es ja Derer noch in diesem Augenblicke giebt, die über Wagner mit dem naiven Geständniß urtheilen „sie seien mit seinen Werken noch zu wenig bekannt"), trotz dem Gebaren jenes Stillstandes, jener Konvenienz, mit dem im vielstimmigen, nachklingenden, aber nicht nachdenkenden Echo hallenden Geschrei über die so widersinnig und widerlich (mit oder ohne Absicht) unverstandene, nur von den Gegnern in wolfeilem Hohne sogenannte „Zukunftsmusik", — trotz jenem Gebaren, welchem sich erfahrungsmäßig noch dasjenige der Stegreifritter, der Menschen gemeiner Rauferei beigesellt, die vom Skandal leben, bleibt die Thatsache eines jetzt schon eingreifenden Erfolges und Einflusses der Wagnerschen Tondichtungen auf die Künstler, wie auf das Publikum feststehen. „Wenn die Partei der Zukunftsmusik — sagt die New-Yorker Musical Review and Gazette — in Deutschland nicht die Geister in Aufregung gebracht hätte, würde eine

*) Werke, Bd. 49, S. 53.

**) Briefe über Shakespeare; Kritische Schriften, Bd. 1. S. 158.

völlige Versumpfung der musikalischen Zustände eingetreten sein. Denkt euch einmal das musikalische Deutschland ohne Robert Schumann, Richard Wagner, Liszt, blos den alten Kapellmeistern überlassen, und ihr werdet rasch genug zur Erkenntniß gelangen, daß Deutschland, sowie wir alle, diesen Männern zu hohem Danke verpflichtet sind und daß die Zukunft ihnen ebenfalls wird dankbar sein müssen.“ —

Und wie Viele aus der Mittelmäßigkeit, deren kleinen Bereich Wagner säubert, deren Feld er durchfurcht, an deren Apparaten er rüttelt, ohne sie zu fragen, deren Glaubens- oder vielmehr Gewohnheitsartikel er, vielleicht mit etwas zu scharfer Feder, durchstreicht, — ihnen so ärgerlich, weil sie selbst bessere an ihre Stelle zu setzen nicht vermögen — wie Viele von diesen urtheilen über ihn ab mit der Maske heiliger Entrüstung; im Grunde nicht bessere und überdieß weniger redliche Gegner als die, welche ihr Nichtkennen bekennen. Wie Manche von ihnen aber freuen sich nicht vielleicht der unreifen, der schiefen, der gehässigen Urtheile Dritter, die nicht vom Fach, wol wissend, daß keine Behauptung bei der Masse leichter Glauben findet, als eine solche, die das Genie herabzieht und dem Neide der ihrer selbst bewußten Mittelmäßigkeit und Unzulänglichkeit schmeichelt.*) „O ihr Thoren! — rief einst bei verwandtem Anlaß Lessing**) gewissen Seiten zu — die ihr den Sturmwind gern aus der Natur verbannen möchtet, weil er dort ein Schiff in die Sandbank vergräbt und hier ein anderes am felsigten Ufer zerschmettert! O ihr Heuchler! denn wir kennen euch. Nicht um die unglücklichen Schiffe ist euch zu thun, ihr hättet sie denn versichert: euch ist lediglich um euer eigenes Gärtchen zu thun, um eure eigene Bequemlichkeit und kleine Ergötzung. Der böse Sturmwind! da hat er euch ein Lusthäuschen abgedeckt, da die vollen Bäume zu sehr geschüttelt, da eure ganze kostbare Orangerie in sieben irdenen Töpfen umgeworfen. Was geht es euch an, wie viel Gutes der Sturmwind sonst in der Natur befördert? Könnte er es nicht auch befördern, ohne eurem Gärtchen zu schaden? Warum bläset er nicht bei eurem Zaune vorbei? oder nimmt die Backen wenigstens weniger voll, sobald er an euren Grenzsteinen anlangt?“

Der Quell der schon im fliegenden Holländer, im Tannhäuserwerke hinaus in das Leben rinnt, läßt sich nicht mehr hemmen. Und dem noch viel größeren Lohengrin — einer Schöpfung, die Alles überragt, was im Bereiche der drama-

---

*) Macaulay, Schriften Bd. 4, S. 176.

**) Anti-Göze, dritter Beitrag. Werke, Bd. 10, S. 176.

tischen Musik die Gegenwart, was die neuere Zeit seit Decennien hergevorbracht, — diesem Werke eines Künstlers, auf den die Deutschen stolz sein dürfen und stolz sein sollten, wird im Laufe der Zeit ein eben so großer, ja, ein noch bei weitem größerer Erfolg und Einfluß als dem Tannhäuser, wird durch sich selbst eine Zukunft beschieden sein, es wird, wie noch neulich ein gediegenes Wort lautete *) — seinen Platz bei den Musterwerken unserer musikalischen Literatur für alle Zeiten einnehmen und behaupten. So gestattet der offene, ruhige, der mehr als oberflächliche, durch kein Tosen gegnerischer Brandung beirrte Blick in die Sache und der Ton ehrlicher, schulzwangfreier Anschauung zu sprechen, denen hohler Enthusiasmus und blinde, absolute Bewunderung, die einseitige willkürliche oder unwillkürliche Vorliebe, gleich fernab liegt. Alles dessen bedarf Wagner nicht, so wenig als jener Blick der Prophetiegabe bedarf. Unangefochten, unerschüttert von allem, zuweilen geradezu unsinnigen und tollen Geschrei um ihn und unter ihm, nur sein Ziel im Auge, ist er seines Weges weiter gewandelt, des Goethe'schen Wortes eingedenk: die Hauptsache ist, daß man ein großes Wollen habe und Geschick und Beharrlichkeit besitze, es auszuführen, alles Uebrige ist gleichgültig! und des weiteren:

Sei du im Leben wie im Wissen
Durchaus der reinen Fahrt beflissen;
Wenn Sturm und Strömung stoßen, zerr'n,
Sie werden doch nicht deine Herrn;
Kompaß und Pol-Stern, Zeitenmesser
Und Sonn' und Mond verstehst du besser,
Vollendest so nach deiner Art
Mit stillen Freuden deine Fahrt. —

Ja, Richard Pohl hat Recht, wenn er, im Hinblick auf das so vielfach traurige Getriebe der Kritik, des Wankelmuthes, der Laune der Oeffentlichkeit in unserer Zeit, hervorhebt, daß nur ein starker, kräftiger Geist, nur ein wahrhaft bedeutendes, wirklich berufenes und selbstbewußtes Bühnentalent dieser Scylla und Charybdis entgehen könne, daß nur die Besten muthig Stand halten und sich nicht beirren lassen, weder vom Lob noch Tadel, weder vom Erfolg noch Nichterfolg, weder vom Zeitgeschmack noch von der Opposition dagegen; — nicht ohne auf das Gefährliche und Bedauerliche jenes Gebarens den jungen, aufmunterungsbedürftigen Talenten gegenüber hinzuweisen.**)

---

*) Wissenschaftliche Beil. der Leipziger Zeitung, 1859, Nr. 71.

**) Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, von Franz Brendel und R. Pohl herausgegeben, Bd. 2, S. 40.

Was Schiller vom darstellenden Schriftsteller sagt, daß er von der Beschränktheit und Dürftigkeit seiner Leser niemals das Gesetz empfängt, daß er dem Ideal, das er in sich selbst trägt, entgegengeht, unbekümmert wer ihm etwa folgt oder wer zurückbleibt, — vom Künstler gilt es gleichmäßig. Ist aber die Forderung an den Künstler, daß er ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Mensch sei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt,*) eine gerechte, so ist sie in Wagner erfüllt, und diesen Ruhm werden ihm auch seine Gegner, seine ehrlichen, seine achtbaren Gegner zugestehen. So gewiß es aber einen steten, unaufhaltsamen Fortschritt in der ewigen Kunst giebt (die Kunst steht nie still, sagt Liszt, und hält sich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und abbricht; — in der Kunst wie im Leben beharrt kein Abgeschlossenes, sondern ein Unendliches ist in Bewegung, spricht Goethe**), so wahr es ist, daß das Gebildete immer wieder zu Stoff wird: so gewiß macht er, der Urheber dieser Werke, ein wesentliches Glied in der Kette jenes Fortschrittes aus, auf dessen Wacht er als ein unerschrockener Streiter und Bildner steht. Denn nur dem Sturze der Altäre falscher Götzen und dem Weiterbau auf dem Grunde ehrwürdiger Vorlagen, nicht dem Sturze alter Größen gilt sein schöpferisches Wirken. Es ist eben so vergeblich und verkehrt, diesem Fortschritte sich verschließen zu wollen, als es verkehrt wäre und die Intention Wagner's geradezu verkennen, ja, ihr widerstreben hieße, nichts anzuerkennen, zu würdigen, zu pflegen und zu bewundern, was die Vergangenheit vor ihm geboten hat. Welcher vernünftige Mensch, welcher Künstler insonders wird das wollen, dem die Kunst lieb? Und doch sind dergleichen Vorwürfe genug, bis zum heutigen Tage, auf ihn geschleudert worden. Auch seine Kunst und er in ihrem Dienst erkennt an: In der Bewegung des denkenden Geistes ist wesentlich Zusammenhang, und: Wer eifrig vorwärts dringt, um eine Wahrheit zu finden, ist dankbar gegen Jeden, der ihm seinen Weg einen Zoll breit gebahnt hat.

Wir wissen es wol: es fehlt nicht an Leuten, welche — mit oder ohne Ueberzeugung — der Welt verkünden und es ihr glauben machen möchten, daß das Wagner'sche Wollen und Schaffen auf nichts Geringeres hinauslaufe, als auf einen Vandalismus in der Kunst, auf eine totale Verfinsterung ihres Reichs. Diese Stimmen, Klag- und Warnungsrufe, erschallen um so schriller, je bedrohlicher diesen Shakespeare'schen „guten Leuten" die Vorschritte bedünken, welche

*) Vischer, Aesthetik III. S. 793.

**) Winkelmann (Werke, Bd. 37, S. 47).

sie die „neue Richtung", oder, wie sie es auch wol nennen, die „neue Propaganda" machen sehen. Es ist dieß so ziemlich derselbe Ton, der von jeher, in welchem Gebiete es sei, angeschlagen ward, vielleicht nur „mit ein bischen anderen Worten", sobald sich Anzeichen einer neuen Bewegung einstellten, oder diese selbst hervortrat. Noch nie hat es in dergleichen Stadien an Solchen gefehlt, die, Ankläger und Richter in Einer Person, den Stab in die Hand nehmen, um ihn in raschem Verfahren über den „Neuerer" zu brechen, der sich erkühnte, „mit der Vergangenheit und der gesunden Vernunft zu brechen", wie sie meinen und verkündigen. — „Aber ich kenne diese Partei" — sagt einmal Jean Paul;*) — „eine Meinung, die man heute vor ihren Augen ruinirte und köpfte, bringt sie den andern Tag auferstanden zurück und lässet sie wieder auf dem Kopfe tanzen, den man abgeschlagen."

Als Gluck — um nur Eines Beispiels aus dem Bereiche zu gedenken, von dem es sich gerade handelt — seine neue Bahn einschlug, auf welcher er manches Unhaltbare zertrümmerte, da erhob sich gegen ihn von Seiten der Anhänger des Hergebrachten, des Eingelebten, ein kaum minder lauter Schrei, als jetzt wieder gegen Wagner. Auch damals stand jenen Anhängern mit ihrem Anhange die wahre Musik und die gesunde Vernunft auf dem Spiele, auch damals drohete das Gespenst des Barbarismus oder Vandalismus; auch damals war er, wie jetzt Wagner, in Frankreich der Kritik so ziemlich ein „terrible révolutionnaire." Gluck aber brach, um das nun einmal beliebte Bild festzuhalten, eben so wenig mit der Vergangenheit, im Sinne der Ankläger, wie es Wagner gethan. Er würde, hätte er es in ihrem Sinne gethan, keine „Zukunftsmusik" haben schreiben können. Denn auch Gluck war ein Zukunftsmusiker der Sache nach; nur daß dieser geistreiche Name, um welchen die Piccinisten des vorigen Jahrhunderts unsere heutigen weidlich zu beneiden alle Ursache gehabt hätten, damals leider noch nicht erfunden war; — und auch Mozart, auch Beethoven waren es. Daß sie es geworden, ist freilich ihre eigene Schuld. Warum sind sie nicht bei der Vergangenheit, wenigstens bei der Gegenwart, warum auch ist Gluck nicht bei Lully, Rameau, Sacchini, Piccini, warum Mozart nicht bei Sarti, Martin, Dittersdorf, Haydn, warum nicht Beethoven bei Mozart, warum auch sind sie sammt und sonders nicht wenigstens ein Jeder bei sich selbst stehen geblieben! Sie würden, lebten sie heute, von mancher Seite den außerordentlich gerechten, wolverdienten Vorwurf zu hören bekommen müssen, Zukunftsmusik geschrieben zu haben. Wären sie dem Namen Zu-

---

*) Vorschule der Aesthetik, dritte Abtheilung. Werke, Bd. 19, S. 145.

kunftsmusiker in unseren aufgeklärten Zeiten von gewissen Seiten demnach schwerlich entgangen — in dem Sinne entgangen, in welchem man das Wort erfunden, — so hätten sie ihn, diesen Namen, doch sicherlich in einem anderen, dem richtigen Sinne, bestens acceptirt. Daß der letztgenannte jener Meister in einem Theile seiner größten Werke noch heute der Sache nach ein Zukunftsmusiker in dem ersteren, natürlich schlechten, Sinne ist, wenn man ihn, den Todten, auch nicht mit dem Namen formell belegt, — wer sollte das nicht wissen? — Gluck verließ den früher selbstbetretenen gewohnten Pfad und die Grundsätze seiner Vorgänger, weil auf ihm und mit ihnen sein dramatisches Kunstwerk nicht zu erreichen stand. Er schlug einen neuen Weg ein; aber diesen Weg hätte er ohne jenen nicht gefunden. Er stellte neue Grundsätze auf, wie jeder Entdecker von Wahrheiten; aber diese Grundsätze ergaben sich ihm zum Theil aus den alten falschen seiner Vorgänger, wie sie sich ihm auch aus dem Guten ergaben, das diese hatten. Er lernte von ihnen, wie man es nicht machen, aber er lernte von ihnen auch, wie man es machen solle. Er lernte es von ihnen, wie von sich selbst. Die Vergangenheit seiner Vordermänner, mit welcher er in vieler Hinsicht „brach", war ihm eben so wichtig, eben so nothwendig als seine eigene. Es bewährte sich auch bei ihm, daß ein Irrthum so gut als ein Wahres zur Thätigkeit bewegen und antreiben, daß aus einem thätigen Irrthum etwas Treffliches entstehen kann, weil die Wirkung jedes Gethanen in's Unendliche reicht.*) Ohne diese Vordermänner wäre er der Komponist nicht geworden, der er geworden ist. Von seinen nahezu 45 Opern, die er im damaligen Geschmack der italienischen Oper, in ihrem künstlichen, gemachten, der dramatischen Wahrheit und Einheit baaren Arien- und Recitativstyl schrieb, sind, gleich denen Händel's, die meisten vergessen. Verloren aber waren für Beide diese Frühwerke nicht.

Das Gegenwärtige von dem Vergangenen geschwängert, gebiert das Künftige, — in diesem Satze von Leibnitz liegt der Grundgedanke und die Grundwahrheit auch unseres Thema's.

Aus Goethe's Munde lautet es in einer Xenie:

Wer in dem Gestern Heute sah,
Dem geht das Heute nicht allzunah,
Und wer im Heute sieht das Morgen,
Der wird sich rühren, wird nicht sorgen,

---

*) Goethe, Einzelheiten, Maximen und Reflexionen (Werke, Bd. 49, S. 15).

und:

Liegt dir Gestern klar und offen,
Wirkst du Heute kräftig frei;
Kannst auch auf ein Morgen hoffen;
Das nicht minder glücklich sei.*)

In seinem „Vermächtniß“**) aber ein ähnliches Wort so:

Vernunft sei überall zugegen,
Wo Leben sich des Lebens freut.
Dann ist Vergangenheit beständig,
Das Künftige voraus lebendig,
Der Augenblick ist Ewigkeit.

Und eins noch sagt er darin:

„Was fruchtbar ist allein ist wahr!“

Wagner hat von einem Kunstwerk der Zukunft und später von einem Drama der Zukunft, d. h. wie es nach seinen Anschauungen werden soll, gesprochen, — Theorieen, die uns zunächst hier nicht beschäftigen. Wahrscheinlich, ja, man kann sagen: ohne Zweifel, haben die Erfinder des Namens Zukunfts-Musik ihn, ohne sonderliche Mühe, wenn auch nicht eben mit sonderlichem Glück, von dort geschöpft. Wagner hat ihnen die Entdeckung wesentlich erleichtert. Nun dieser Name einmal existirt, mag er immerhin beibehalten werden. Nur möchten sich die Erfinder, die weder um ihre Vergangenheits- noch Gegenwarts-Musik Beneidbaren und Beneideten, — nur möchten sie sich täuschen, wenn sie glauben sollten, der Begriff, den sie hineinlegen, berühre, beeinträchtige oder vernichte den eigentlichen Kern der Sache. Was die sogenannte Zukunftsmusik ist, haben wir oben mit zwei Worten angedeutet. Gleichwol wird weiter ein verständigendes, lichtvolles Wort allen Denjenigen von Werth erscheinen, welche den vom Tagesgeschrei vielleicht getrübten, reinen Gesichtspunkt bewußtvoll gewinnen mögen. Ein solches hat unter Anderen ein kundiger, unbefangener, ein wie nur immer Jemand ruhig und klar blickender Mann gesprochen.

„Es handelt sich nicht — sagt Zellner in Wien***) — um einen Umsturz der Musik, ihrer ästhetischen, physikalischen oder akustischen Gesetze. Die Musik der Zukunft giebt sich, wie die gegenwärtige, in Klängen kund, konstruirt sich aus Tonfolgen, die wieder nur allmälig (Melodie) oder gleichzeitig erklingende (Har-

---

*) Zahme Xenien IV. (Werke, Bd. 4, S. 337).

**) Wanderjahre (Betrachtungen im Sinn der Wanderer) Bd. 22, S. 262.

***) Blätter für Musik, 1856, Nr. 41; 1857, Nr. 17.

monie) sein können. Das Material also bleibt dasselbe. Ein Fortschritt kann also nur in geistiger Richtung stattfinden, und zwar: hinsichtlich der Erfindung neuer Ideen, somit des Inhalts, sowie der Art ihres Aussprechens, der Form, welche begreiflicherweise vielfältiger Modificationen fähig ist. Dieser Fortschritt aber ist nicht nur möglich, sondern sogar nothwendig. Der Beweis der Möglichkeit liegt in der Geschichte unserer Kunst. Haydn hat die vor ihm nicht bestandene Form der Symphonie erfunden; aber welche kindische Gestalt zeigt sie neben der Breite Beethoven's! Beethoven hat allerdings die Haydn'sche Form bereichert und erweitert; er schuf, streng genommen, keine neue. Aber daraus folgt durchaus nicht, daß ein künftiger Komponist nicht ebenso wie Haydn der Erfinder einer wesentlich neuen Form sein könne. Auf gleiche Weise verhält es sich mit den Gedanken. Bei Haydn hatten sie einen anderen Charakter, als bei Mozart, und jene Beethoven's sind wieder anders als die seiner Vorgänger. Je weiter der Abstand, desto merkbarer der Unterschied. Man vergleiche ein Haydn'sches Motiv mit einem Mendelssohn'schen oder Schumann'schen. Was also die Fortschrittslehre vor allem verlangt, ist: die vollste Geltendmachung der künstlerischen Individualität. Sie verwirft die Reproduktion verbrauchter Formen wo höher ausgebildete bereits zu den maßgebenden geworden, und in diesem, nur in diesem Sinne hat sie mit der Vergangenheit gebrochen. Aus dieser Unmöglichkeit der Rückkehr und des gleichbedeutenden Stillstandes ergiebt sich die Nothwendigkeit des Fortschrittes von selbst. Was die Fortschrittslehre will, ist: daß der Tondichter seine Gedanken nicht in abgethane Formen zwänge; daß der chablonenhaften Musik-Fabrikation gesteuert werde; daß der Komponist, statt sich in leerem Formenspiel zu gebaren, irgend einen poetischen Gedanken zum Ausdruck bringe; daß sein Werk ebenso die Theilnahme der Sinne wie des Gemüthes, des Verstandes wie der Phantasie errege.

Das Zukünftige bedeutet das Nochnichtexistirende, dieses aber ist das Neue. Jede originelle Produktion ist ein Zukunftswerk, so jeder Komponist, der neue, ursprüngliche Gedanken in origineller Form ausspricht, ein Zukunftsmusiker. — Eine Musik der Zukunft ist ein absurder Begriff und zwar einfach aus dem Grunde, weil jede Schöpfung in dem Augenblicke, als sie entsteht, der Gegenwart und im nächsten schon der Vergangenheit angehört. Eine Musik für die Zukunft aber, eine Musik nämlich, die den Moment ihrer Entstehung überdauert, ist zu allen Zeiten geschaffen worden und wird auch künftighin nicht ausbleiben. Der Hauptsache nach strebt die neue Theorie der Opernkomposition das Princip des Vernunftgemäßen und die strenge Durchführung dieses Gesetzes an. Zweck der Oper ist die Darstellung einer Handlung, sie ist also vorzugsweise

dramatisches Produkt und unterscheidet sich von dem gesprochenen Schauspiele blos durch die musikalische Betonung der Rede und deren musikalische Begleitung. Jeder unmotivirte Aufenthalt, jede Stockung der Handlung muß also in der Oper ebenso verletzend empfunden werden, wie es im Schauspiele der Fall sein würde. — Ist es eine Kunst, Kinder an die Existenz eines Wauwau glauben zu machen? Dieser Wauwau ist das Wort „Zukunftsmusik", vor dem man dem Publikum täglich Furcht einjagt. Hört es dann eine Musik, die aller Gedanken und Melodie, allen Geschmackes, aller Begeisterung baar erscheint, so ist nichts natürlicher, als daß ihm die so oft vorgesagten Ammenmärchen gleich einfallen, daß es ausruft: Aha! das ist Zukunftsmusik! welchen Glauben die J o u r n a l a m m e n zu bestätigen und zu bestärken nicht verfehlen. Soll die Partei des Fortschrittes unter solchen Umständen nicht stolz sein auf den Titel „Zukunftsmusiker", den man ihr im verhöhnenden Sinne beilegt? Muß sie nicht an die Zukunft appelliren, auf künftige vernünftigere Generationen ihre Hoffnung setzen, wenn sie sieht, wie die Organe der Gegenwart sich gebärden, deren Beruf es ist, Träger der Intelligenz, die Leuchte der Aufklärung zu sein?"

Man hatte neuerer Zeit mit verdoppelter Erbitterung — hervorgerufen zunächst und zumeist durch wachsende Erfolge — in den Angriffen ein Feld betreten, das dem Gesichtskreise ruhig-freier Anschauung nicht mehr angehört. Nicht zu den Mitteln der Belehrung und Widerlegung, zu etwas anderem griff man. Das ist kein Symptom eines gesunden Zustandes, und „die üblen Einflüsse auf das Publikum und den Kunstgeschmack" lassen sich von dieser Atmosphäre aus nicht zerstreuen. Man erhob von ihr aus unter vielen anderen gegen die heutigen „Zukunfsmusiker" den Vorwurf, „daß sie den salto mortale zur Basis ihrer ganzen Wirksamkeit erheben." Abgesehen von der nicht eben glücklichen Wahl dieses Bildes, würde der Vorwurf höchstens auf einzelne, mehr oder weniger unglückliche Nachahmer des Meisters zutreffen, wie deren jeder Meister hat, die, seine größten Feinde, seines Geistes baar, das Original zur matten Kopie verblassen oder zur Karrikatur verzerren. Von ihnen mag immerhin gesagt werden, ihre Werke dürften das Leben der Urheber kaum überdauern, oder mit Tertullian: avolent quantum volent! mag doch verfliegen so viel als da wolle! Besser wie das obige möchte ein anderes Bild von Lessing sein: Wann ein kühner Geist, voller Vertrauen auf eigene Stärke, in den Tempel des Geschmackes durch einen neuen Eingang dringet, so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch die Oeffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Thor gesprengt, schlägt er es hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich ver-

wandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter.*) — Auch Wagner's geistlose Nachahmer mögen immerhin diesem Gelächter preisgegeben sein. Ihn selbst erreicht es nicht. Denn zur sklavischen Nachahmung oder gar zur Beurtheilung ward das Werk nicht geschaffen und wird durch Nachahmung ohne Genie geschändet. Weder als Flügel- noch als Gliedermann tritt der Genius hervor, unbekümmert, ob er Regel der Beurtheilung, Muster der Nachahmung werde, oder nicht. Unbescheidene Nachahmung, unverständige Regelannahme schmerzt ihn.**) — Aber bei jenem Gelächter oder nachdrücklicher Zurechtweisung lasse man es bewenden. Vor den Invektiven der Rohheit schütze auch sie der Anstand und die Kunst, die selbst da geachtet sein will, wo sie gemißbraucht wird, oder zu verkehrten Bestrebungen in ihrem Dienste lächelt.

Wagner's Musik braucht keine Verzweiflungs- oder Todessprünge zu machen, die Sprünge der Ohnmacht und letzten Aufraffung auf einem gefährlichen oder unhaltbaren Posten, so wenig als die speciell gegen ihn gerichtete Anschuldigung ihn trifft, er verleugne Mozart mit Wort und That. Wie? Mozart's Musik hätte, nach Wagner, keinen Boden, keine Zukunft, keine Lebensfähigkeit mehr? Wie doch von der Pietät, der Redlichkeit, dem frommen Eifer große Todte so gern gebraucht werden, um hinter dem Banner oder Aushängeschild ihres Namens Lebendige zu verunglimpfen! Kein Künstler ist von höherer, ächter Verehrung gegen unsern großen Meister in Wort und That beseelt, als Wagner und Liszt; die Mißbräuchler, welche die Todten als Mittel zu ihrem Zweck heraufbeschwören, sind es nicht. Aber nicht genug; die Ablagerer eines wilden oder verbissenen Antagonismus bleiben hierbei nicht stehen: sie erheben die geballte Faust oder die gespreizten Finger und „schlagen", nach ihrer noch ganz besonders ausgesprochenen, nachdrücklich betonten Erklärung — nicht etwa in einem Winkelblatte — die Angegriffenen, d. h. Männer wie Wagner, Liszt, Berlioz, „in's Gesicht!"

Wagner und Liszt — die Deutschen, denn ein ächter deutscher Tondichter

---

*) Werke, Bd. 3, S. 213.

**) Herder, Kalligone. Werke, zur Philosophie und Geschichte, Bd. 19, S. 32. „Wer recht nachahmen könnte, ahmt nicht leicht nach", sagt Lichtenberg (Schriften, Bd. 1, S. 132).

Man muß die Kunst, und nicht das Muster lieben.
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

(Goethe, Künstlers Apotheose).

wie nur einer ist Liszt — haben es verschmäht zu erwidern, selbst in den Blättern, welche die Angriffe, die Verunglimpfung aufnahmen. Wozu auch?

„Sie maltraitiren dich spät und früh,
Sprichst du denn gar nicht mit?"
††† Seliger Erben und Kompagnie,
Die Firma hat immer Kredit.

„Widersacher — es ist dieß eins der ernstesten Worte Goethe's (Bd. 50, S. 95) — Widersacher kommen nicht in Betracht, denn mein Dasein ist ihnen verhaßt; sie verwerfen die Zwecke, nach welchen mein Thun gerichtet ist, und die Mittel dazu halten sie für eben so viel falsches Bestreben. Ich weise sie daher ab und ignorire sie, denn sie können mich nicht fördern, und das ist's, worauf im Leben alles ankommt; von Freunden aber laß ich mich eben so gern bedingen, als ins Unendliche hinweisen, stets merk' ich auf sie mit reinem Zutrauen zu wahrhafter Erbauung."

Der Franzose Berlioz hat wol noch zur Stunde keine Ahnung von der ihm widerfahrenen Ehre, der er überdieß vielleicht jetzt entgangen wäre.

Der deutsche Goethe durfte von sich sagen:

Ich habe mir mit Müh' und Fleiß
Gefunden, was ich suchte.
Was schiert es mich, ob jemand weiß,
Daß ich das Volk verfluchte?

Und diese und jene Blätter, — ihnen etwa den Krieg erklären? den „Aussagen einiger deutscher Zeitungen", wie der eine von jenen beiden Ersten so einfach und männlich würdig zu den Franzosen sprach. Wie wäre allen solchen etwaigen Geheimnissen, oder Anschauungen, oder ironischen Feinheiten beizukommen? Vielleicht hat unser Goethe Recht mit seinem Sprüchlein:

Das Zeitungsgeschwister,
Wie mag sich's gestalten,
Als um die Philister
Zum Narren zu halten.*) —

Es läßt sich, Alles in Allem, wol bezweifeln, ob nicht selbst der Troß der Stegreifritter aus den Faustrechtszeiten Waffen, wie jene obigen gewaltsamen verschmäht hätte. Sicherlich, mit gutem Grunde darf dieß Schlaggelüste das Schlagwort des „überwundenen Standpunktes" desavouiren. In gewissen

*) Zahme Xenien V. (Bd. 4, S. 348, 364).

Kreisen unserer Zeit ist es Sitte, dergleichen brave, „wolgezogene" Leute, welche schlagen und raufen, aus der Gesellschaft zu weisen. Es gab von jeher eine Gesindestube der Literatur, deren Bevölkerung nicht auszusterben scheint. In die Räume eines bedeutenden, gediegenen Blattes gehört sie eigentlich nicht. Sie kennen nun zwar das fünfte Gebot, jene Leute, und es paßt daher auch Lessing's heiliger Erbitterungsschrei gegen Klotz durchaus nicht auf sie und ihre Beherberger: „Der Wirth, der in seiner Kneipschenke wissentlich morden läßt, ist nicht ein Haar besser als der Mörder;" obschon so ein kleines, harmloses künstlerisches Vertilgungsgelüste Jenen doch vielleicht in Gehirn und Fingern jucken und zucken möchte; um Absolution vor ihrem Gewissen wären sie schwerlich verlegen, handelt es sich im Grunde ja doch nur um eine „Rotte" der Zukunft, ein Ehrentitel, mit dem man, irren wir nicht, den Kodex der anständigen Nomenclatur von anderwärts her bereichert hat.

Ohne einige Vergewaltigung würde es indeß unter allen Umständen selbst im besten Falle kaum abgehen.

Es wiederholt sich so viel im Leben, warum nicht auch im Leben des Künstlers? Bekam ja doch auch Mozart adelige Fußtritte, und zwar wirkliche, von Leuten, deren Name (Graf Arco) durch Mozart ewig fortleben wird. Sollten denn nun nicht vielleicht die oben genannten Männer auch auf ihre figürlichen Backenstreiche sich etwas einbilden dürfen? Die also aber verfahren, wie jener saubre Graf und jener gewisse Journalist — nebst etwaigen Genossen — der dort mit Fußtritten, der hier mit Faustschlägen, ehrten und ehren nur die Empfänger, nicht sich. Dieß möchte ihnen schon jeder wolgezogene Knabe gesagt haben und sagen. Man muß in dieser bösen, feindseligen Welt tüchtig zuschlagen, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Hefte stecke, — sagt Wagner. Dieß ist aber ein ritterliches Zuschlagen, ein anderes, als das obige. Waffen geistiger Kraft und Ueberlegenheit, geistiger Höhe und Sicherheit führt letzteres nicht. Mit jenen Handhaben läßt sich für die „abhanden gekommenen ewigen Gesetze des Weltalls" schwerlich streiten. Wer sich zum Retter einer Sache aufwirft, hat mit anderen Gründen, als den letzten der, selbst bis zur abscheulichen Beschuldigung des Atheismus und der sittlichen Entartung in der Kunst sich steigernden, oder vielmehr herabsteigenden, Schmähungen durch Worte und der rohen Gewalt — allerdings keine medii termini — für sie einzutreten.

Lichtenberg schrieb im Jahre 1768 „Prophetische Blicke in einen Meßkatalog vom Jahre 1868", darunter: „Abhandlung von der Art zu kritisiren vor

und nach dem großen Krieg, militärisches Verfahren der Zeitungsschreiber und der sogenannten Offensivkritiker überhaupt; — von den Schimpfwörtern der alten Deutschen, Antichrist nnd Antikritikus 1860" (Schriften, Band 2, S. 62, 63).

Er habe es jederzeit für Pflicht gehalten — sagt Friedrich Heinrich Jakobi (Werke, Bd. 3, S. 523) Männern von Talent, Wissenschaft und Rechtschaffenheit mit Achtung zu begegnen, so sehr auch die Meinungen auseinander sein mochten. — Die Freiheit der Meinung kann bestehen und soll bestehen, aber sie will anders verfochten, anders vertreten sein*). —

Ja, ja! auch sie, diese ganze Klasse des specifischen Laienthums, möchte das über ihre Häupter heran- und emporgewachsene Gebäude, nachdem sie die Urheber mit wolfeilem Hohn, Schimpfen, Denunciationen und der Brutalität der Gewalt geehrt, in Brand stecken, vielleicht nicht in der Absicht, aber vielleicht mit demselben Erfolge wie Jener aus dem Alterthum und nebenbei Jener aus dem achtzehnten Jahrhundert: ihre Namen der Nachwelt zu übergeben. —

Doch dieß nur im Vorbeigehen, nicht ohne Ueberwindung einigen Ekels, der Jeden überkommen muß, welchem das Künstler-Streben und Schaffen werth und heilig auch dann, wenn es seinen Anschauungen, oder Gewohnheiten, oder Ueberzeugungen nicht gemäß, Jedem, der die Würde der Kunst in dem Künstler, selbst dem auf unrechtem Pfade begriffenen, dem irrenden ehrt und daher würdelos nie urtheilt, oder sonst leidenschaftlich sich gebehrdet.

Das Gemeine muß man nicht rügen, denn das bleibt sich ewig gleich, — ist ein resignationsvolles, in gewissem Sinne verzweifelndes Wort Goethe's. Man darf sein obiges eigenes, daß in der jetzigen Zeit Niemand schweigen oder nachgeben solle, und ein anderes, menschlicheres entgegensetzen, im Interesse, im Dienste der Sache und im Hinblick auf das eben so bekannte, als leider wahre: semper aliquid haeret, — man darf das Wort Herder's entgegensetzen, das da lautet: „Dem Genie bücke sich die Kritik; auch mit seinen Fehlern gebührt ihm Hochachtung: Denn das feinste Urtheil als solches steht unter dem

*) Auf eine Reihe maßloser Angriffe von derselben Seite hat Hans von Bronsard in seiner Schrift: „Musikalische Pflichten", Leipzig bei Matthes, geantwortet, würdig, wie es der Sache ziemt, und treffend.

Genie, dieß erfinde oder stelle dar, es entdecke oder bereite Entdeckung vor. Wer nicht beleben kann, soll auch nicht tödten. Eben den liberalsten, den genieähnlichsten Kritiker zeiget es an, wenn er das Neue, das Schöne und Gute auszeichnend in's Licht stellt und, wenn er kann, vervollkommnet. Die Tadelsucht dagegen, die blos an Fehlern hängt und Federn ablieset, sie verräth eine kleinliche Seele. Ein Jahrbuch, das in jeder Wissenschaft und Kunst nur das Neue, Große und Schöne zum Nacheifer und weiteren Verfolg aufstellte, wäre ein Werk dem Genius heilig, aufmunternd und nützlich. Nur daß, wie Lessing oft bemerkt hat, diese Hochachtung keine dumme Bewunderung werde. Diese ist das nutzloseste Ding, das sich statt der Kritik einschleichen mag, den Gepriesenen selbst anekelnd. Werken des Charakters gebührt dieselbe Hochachtung, die dem Genius zukommt: denn auch im Charakter wohnt Genius, edler Trieb, Begeisterung. Die Kritik, der alles ein Spiel ist, spielt mit dem Ernstesten am liebsten.

Sind dieß der Kritik Pflichten, was hat bei ihrer Vernachlässigung die Nation für Mittel dagegen? Ernste Mittel: denn so wenig ihr ein falsches Maß und Gewicht gleichgültig sein kann, so wenig soll ihr in Geisteswerken ein Maß ohne Regel, d. i. ein kritisches Unmaß, gleichgültig bleiben. Auch ist kalte Verachtung nicht das Einzige, womit sie den Unwissenden oder Muthwilligen, der sie hintergeht und mit ihr ein kritisches Spiel treibt, zu strafen hätte; sondern 1. desto wärmere Theilnehmung an dem Betheiligten soll den Beleidiger strafen. Alle Männer der Kunst und Wissenschaft treten für den auf, an dem eine Kunst oder Wissenschaft geschmähet oder in Fortschritten zurückgehalten ward; so thun es andere Nationen. Sind wir hierin zu gleichgültige Deutsche, die wol gar offenbaren Unbilligkeiten zulachen und mit einem: „auch der bekam sein Theil" die Sache abgethan halten: so sind von dieser niedern Unart gewiß nicht alle Deutsche. 2. Die strengere Ahndung gegen den Mißbrauch der Kritik übe die Kritik selbst, der die Ehre ihrer Kunst werth ist. Indem sie sich der Mitgenossenschaft mit Halbkennern und Muthwilligen entzieht und sie als eine unehrbare Gesellschaft verachtet, fühlend den Verderb, der Jünglingen auf ihre Lebenszeit zuwächst, wenn sie Kritiker werden, da sie noch lernen sollten, und sich deshalb oben auf dem Parnassus wähnen, überläßt sie die unter jedem Lehrstuhl ausgebrüteten Nester voll junger Habichte, die ohn' alle Begriffe und Kenntnisse kritisch richten, ihrer eigenen Ignoranz und Arroganz und Insolenz. Scheuend entzieht sich jeder Edle einer Decke, unter welcher namenlos und benannt so manches Unreine sich streckt. Und es wird eine Zeit kommen, da die Nation selbst sich jeder unwissenden, unan-

ständigen, regellosen Kritik als eines ihr zugefügten Schimpfs schämet.*)" —

Der von Wagner geleugnete Fortschritt auf der alten Bahn ist etwas ganz anderes, als die obigen Gegner sich träumen zu lassen scheinen, oder erkennen, oder anerkennen wollen. Davon weiter unten. Ein ruhiger und offener Blick in Wagner's Hauptschrift zeigt, daß die ächte dramatische Musik Mozart's als eine in dem ewigen Boden der Schönheit und Wahrheit wurzelnde von ihm anerkannt wird; man braucht nur seine Aeußerungen über Don Juan zu betrachten.**) Und was er dem Musiker Mozart dankt, in welch' inniger und nothwendiger Beziehung, namentlich in einem der wichtigsten Punkte: der Charakteristik nach ihrer tiefsten Bedeutung, die dramatische Musik Beider zu einander steht, wird Denjenigen klar sein, die Beider Tondichtungen mehr als oberflächlich kennen. Ohne Gluck, ohne Mozart, ohne Beethoven, ohne Weber wäre der Komponist Wagner gar nicht denkbar, wie denn keiner von ihnen, wie er ist, ohne Vorgänger denkbar wäre. Der Eine tritt die Erbschaft des Andern an. Der Eine steht auf den Schultern des Andern; keiner verleugnet die Dichtungen des Vorderen, kann sie verleugnen. Und man will uns ein diametrales, feindliches Gegenüberstehen Wagner's zu dem einen seiner großen Vorgänger einreden? Mit demselben Rechte ließe sich ein solches Gegenüberstehen Gluck's und Beethoven's in ihrer reifsten Periode gegen Mozart behaupten. Was oben von Gluck gesagt wurde, gilt von Jedem, der mit Bewußtsein, mit Thatkraft künstlerisch vorwärts strebt.

Wir gehören nicht zu Denen, welche Allem huldigen, was Wagner gesprochen und geschaffen hat, so wenig wir Alles, was Mozart, selbst in seiner schönsten Zeit, uns geschenkt, für gleich vollkommen und preiswürdig halten; wir gehören nicht zu einer specifischen Partei; wir hassen das eitle Weihrauchstreuen und bedauern alle Die, denen, mit Wernicke und Lessing zu reden, das Rauchfaß um den Kopf geschmissen wird, denn ein tüchtiger, bedeutender Mann darf das verschmähen und wird es sich verbitten, wenn er es auch nicht immer abwenden und sich davor retten kann; wir gehören nicht zu derjenigen Gattung von Freunden, für die ein bekanntes Wort da ist. Wir sind mit dem einen und dem andern der Theoreme Wagner's nicht einverstanden (er ist es vielleicht jetzt selbst nicht mehr) und wissen ihm auch darin gerecht zu sein, daß wir in seinen Tonwerken Mängel finden. Als rechte Unparteilichkeit rechnet es der Aesthetiker Jean Paul sich an, daß er fast wenige Autoren mit Tadel belegte, als solche, die großes Lob

---

*) Kalligone, 2. Th. Werke, zur Philosophie und Geschichte, Bd. 19, S. 64 ff.

**) Oper und Drama I. S. 54, 133.

verdienen; nur diese sind es ihm werth, daß man sie so wie Menschen, die selig werden, in das Fegefeuer wirft, während in die Hölle die Verdammten gehören.*) Auch bei ihm, dem Künstler Wagner, hat sich noch Manches zu beruhigen, zu klären, zu läutern, wie bei jeder Vollkraft, die das feurig angestrebte Ziel eines großen Wollens noch nicht erreicht hat, — ein Ziel, das, hätte er es bereits erreicht (es ist natürlich die Rede von seinen jetzt vorliegenden Werken), das hohe nicht wäre, welchem der nicht dornenlose steile Weg gilt. Wir gehören zu Denjenigen, denen, wie wir vorhin sagten, das Künstlerringen ein achtungswürdiges, das Künstlerschaffen ein heiliges, die Treue in diesem Ringen und Schaffen eine ehrenwerthe. Zu Denjenigen gehören wir, welche der Verfolgung jenes Zieles mit Theilnahme, mit Wärme, aber auch mit jener aller Rücksichten ledigen Ruhe den Blick zugewandt, die neben beiden wol bestehen kann, wenn die Ueberzeugung lebt, daß das Ziel ein richtig erkanntes sei, ja, die unter allen Umständen bestehen und walten sollte. Eher als die meisten Derer, die jetzt mit ihm und die jetzt wider ihn sind, haben wir seine Schritte von einem Gesichtspunkte aus begleitet, auf dem wir ihm immer nahe geblieben und doch entfernt genug, um alle Objektivität, alle Unbefangenheit der Anschauung zu bewahren, die Verfehltes oder Mangelhaftes nicht beschönigt, aber auch das Gute und Bedeutende mit Freude, mit Liebe begrüßt, — nahe und doch entfernt genug, um alle bescheidene Berechtigung des Mitsprechens beanspruchen zu dürfen, ohne welche jeder Sache schlecht gedient ist.

Abgesehen nun von dem Danke, auf den Wagner sich vielleicht schon insofern ein Anrecht erworben hätte, als er überhaupt auf Entdeckung neuer Wahrheiten ausging, auch wenn man am Gelingen zweifelte, oder vom Irrthume sich überzeugt hielt, einem Danke, auf den freilich bei Lebzeiten fast Keiner rechnen darf, der mit dem Schaffen zugleich auch an vorhandenes Unächte die Hand legt, an manches Eingelebte, der Gewohnheit mit oder ohne Recht Liebgewordene, — abgesehen davon, hat man ihm schon früh den Weg zu verlegen, das Ziel zu verbauen, das ganze Streben zu verdächtigen gesucht. Ist es nicht z. B. eine wahre Schwäche und noch mehr als dieß, sich den Vollgenuß und die richtige Würdigung eines Kunstwerkes durch trockene Analyse zu verkümmern? Es ist bereits oben auf den Punkt hingewiesen. Und wer hat von diesem ächtdeutschen Verfahren mehr zu leiden, oder doch zu erfahren gehabt, wessen angestrebte Durchdringung des Volkes (als Komplex von Kräftigkeit und Gefühlsnatürlichkeit) ist mehr zu retardiren versucht worden, als die Wagner's? Ein

*) Vorschule der Aesthetik, erste Vorrede, (Werke, Bd. 18, S. 18.)

herz- und liebloses Herausreißen des dann freilich sofort ersterbenden Einzelnen aus dem lebensfähigen Ganzen nicht nur, sondern auch ein höchst verächtliches, schlechtes Vermischen seiner reinsten Kunstabsichten mit religiösen und ähnlichen Fragen, welche seine Kunstwerke durchaus nicht berühren, — das und Anderes ist zum guten Theile die Analyse, die auch Wagner erfahren hat. Nun er sich seine Stellung errungen, trotz Hindernissen, Schwierigkeiten, Anfechtungen, vielleicht eben durch sie, nachdem das Goethe'sche Sprüchlein sich auch bei ihm erfüllt hat:

> Niemand muß herein rennen
> Auch mit den besten Gaben;
> Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
> So wollen sie Zeit haben, *) —

nun wird man, seien es blinde Freunde oder blinde Feinde, ihn nicht vernichten, ihm den Platz unter den hervorragendsten Künstlern nicht mehr rauben können. Am wenigsten wird es ein bloßes heftiges Geschrei vermögen, noch eine Stufe unter der „zerstörenden" Kritik, das wol sich selbst genügen, einen Theil der Masse vielleicht auf Augenblicke blenden, verblüffen, nie aber nachhaltig wirken kann. Dahin gehört, außer Obigem, auch weiter die von der einen Seite mit völliger Unterscheidungslosigkeit gezogene Grenzmarke zwischen Ton und Wort, das Reden von der „unverhohlenen Verfechtung der Programm-Musik" (diesem spectre rouge der reaktionären Halbkritik, wie sie Marx so treffend nennt) im Operndrama. Als ob Ton und Wort in der wahren Oper denn wirklich zwei so himmelweit verschiedene, folglich absolut unvereinbare Dinge wären; als ob es aber Wagner je eingefallen wäre und vernünftigerweise hätte einfallen können, mit Tönen, somit doch wol Tönen ohne Worte, „Schlüsse zu ziehen oder Urtheile zu fällen", also kalte Verstandesoperationen zu machen. Und aus solchen und ähnlichen Prämissen zieht man flugs Schlüsse auf „Gesetzlosigkeit, maßlose Ueberschwenglichkeit, Ungereimtheit, Charlatanismus, Brutalität, Barbarismus" und wie dergleichen saubre Phrasen alle lauten, wie man sich denn überhaupt getröstet, mit solcher Phrasen Ungestüm den Künstler und seine Sache beseitigt zu haben. Fürwahr, es gäbe kein trefflicheres Mittel, einer gegnerischen Sache Verbündete zu gewinnen, „Propaganda" dafür zu machen, als solches Verfahren nach Sache und Form. „Der das Werk drucken ließ — sagte Lessing einmal in seinem Anti-Göze — hat weniger Verantwortung als Du, der Du das laute Zeter anstimmst. Jener hat nur gemacht, daß mehrere es lesen

*) Zahme Xenien II. (Werke, Bd. 3, S. 279).

können: Du machst, daß mehrere es wirklich gelesen haben und nun lesen müssen." — Doch, wäre der Gewinn auf diesem Wege nicht vielleicht ein zweifelhafter? Willkommene Verbündete, „musikalische Leidensgefährten" aber werden den ruhigen, tüchtigen Gegnern Wagner's dergleichen Leute schwerlich sein.

„Sobald die Welt den einzelnen Strebenden erblickt — sagt Goethe*) — sobald erschallt ein allgemeiner Aufruf, sich ihm zu widersetzen. Alle Vor- und Mitwerber sind höchlich bemüht, ihn mit Schranken und Grenzen zu umbauen, ihn ungeduldig, verdrießlich zu machen und ihn nicht allein von Außen, sondern auch von Innen zum Stocken zu bringen. Diese Epoche des eigenthümlichen Strebens ist also gewöhnlich die des Konfliktes, und man kann niemals sagen, daß diese Zeit Ehre von einem Manne habe. Die Ehre gehört ihm selbst an, und zwar ihm allein und den Wenigen, die ihn begünstigen und mit ihm halten. Sind nun diese Widerstände überwunden, ist dieses Streben gelungen, das Angefangene vollbracht, so läßt sich's denn die Welt wol auch gefallen; aber auch dieses gereicht ihr keineswegs zur Ehre." — Sehen wir nun hin auf das Bedürfniß und den Lohn, so finden wir: Die Menge kann tüchtige Menschen nicht entbehren, und die Tüchtigen sind ihnen jederzeit zur Last,**) und die erzählte Aeußerung Moritz von Schwind's bestätigt sich: Die Leute wollen einen Riesen, der Riese aber soll ein Zwerg sein, was, in eine „zahme Xenie" jenes Goethe übersetzt, ungefähr also lauten würde:

Sie thäten gern große Männer verehren,
Wenn diese nur auch zugleich Lumpe wären.

Das war so, ist so, und wird wahrscheinlich so bleiben. Haben sich die Schaffenden, haben sich ihre Mitstreitenden durch jenen „Aufruf" je abschrecken oder beirren lassen? werden sie es thun? Sie genießen in ihrer That dieser inneren Ehre. Der Genius — es wird dieß Bild gelten dürfen — steht als Einsiedler auf seiner Säule; ja noch mehr: Der Genius wird nur vom Genius gefasset; die edle Natur nur von ihres Gleichen; indeß sie zugleich die unedle noch deutlicher erkennt, als diese selber. — Der Genius, mehr Wurzel, als Blüte seiner Zeit, stößt mehr die Gegenwart zurück und zieht die Zukunft an, da er nur sich selber, nicht die jetzo Gebildeten darstellt. Selber über die künf-

---

*) Geschichte der Farbenlehre, 1. Theil. Werke, Bd. 53, S. 167.
**) Goethe, Bd. 49, S. 62.

tigen, die er sich nacherzieht, lebt er mit einer Eigenthümlichkeit hinaus, welche, nicht in die allgemeine Bildung übergehend, ihn neu allen Zeiten aufbewahrt. — Ein großer Kopf leuchtet für die Nachwelt sanfter und wolthätiger, als für seine Mitwelt. *) —

Die mit der Goethe'schen im Wesentlichen übereinstimmende Bemerkung Macaulay's **), daß der Urheber einer großen Verbesserung in seiner Zeit fast immer unbeliebt ist, daß er sein Leben gewöhnlich in Unruhe und Gefahr verbringt, es daher im allgemeinen Interesse liegt, das Andenken solcher Männer in Ehren zu halten und sie gegen den Haß und Groll ihrer Zeitgenossen durch die Hoffnung zu stählen, daß sie einen ehrenvollen Namen hinterlassen werden, — diese Bemerkung enthält eine für alle Zweige des Lebens in Staat, Kirche, Wissenschaft, Kunst ebenso beschämende Erfahrungsthatsache und laute Aufforderung, als die andere eine beruhigende Aussicht gewährt, die nämlich: Schwache Strahlen der Wahrheit beginnen sich zu zeigen und werden heller und heller, bis es voller Tag ist; die größten Geister sind wie Bergspitzen und fangen das Dämmerlicht zuerst auf, indem sie es zugleich wiederstrahlen; sie sind bereits hell, während die Ebene unter ihnen noch im Dunkel ruht; aber bald steigt das Licht, das zuerst blos die stolzesten Höhen erleuchtet, zur Fläche hinab und dringt zuletzt in das tiefste Thal ein; im Anfange kommen einzelne Gedanken, dann Fragmente von Theorieen, darauf fehlerhafte und endlich vollständige harmonische Systeme; die gesunde Meinung, die eine Zeitlang blos ein kühner Denker aufrecht erhielt, wird die Meinung einer kleinen Minderheit, der Mehrheit der Menschen.

Der jedem schöpferischen Geiste zustehende Apell an die Nachwelt entspringt aus dem reinen lebendigen Gefühl, daß es ein Unvergängliches gebe und, wenn auch nicht gleich anerkannt, doch zuletzt aus der Minorität sich der Majorität werde zu erfreuen haben***), wie ja, nach Hamann †), nicht der Beifall des gegenwärtigen Jahrhunderts, das wir sehen, sondern des künftigen, das uns unsichtbar ist, uns begeistern soll, und man das doppelte Herzeleid, von seinen Zeitverwandten nicht verstanden und dafür gemißhandelt zu werden, durch den Geschmack an den Kräften einer besseren Nachwelt leicht überwindet.

---

*) J. Paul, Bd. 19, S. 350; Bd. 17, S. 95; Bd. 14, S. 247.

**) Schriften, Bd. 3, S. 201, vergl. mit S. 198.

***) Goethe, Bd. 49, S. 66.

†) Bd. 1, S. 512; Bd. 2, S. 114.

Und für den Künstler, — den ächten, mit Begabung, mit Bewußtsein, mit Muth und Hingebung an seine große Sache strebenden und wirkenden, der ebenfalls die Goethe'sche Erfahrung an sich bewährt findet, daß derjenige, der sich in höherem Sinne ausgebildet, immer voraussetzen kann, die Majorität gegen sich zu haben,*) — für ihn besonders gilt noch ein anderes Wort, das da lautet: „Mag der Künstler eine Zeitlang einsam dahin wallen, wie zuletzt Beethoven, mag sein Bestes ein Jahrhundert lang versäumt im Staube liegen, gleich Bach's matthäischer Passion, mag er verkannt werden, ja sogar irren: dennoch ist es ein künstlerisches und ganz gewiß für ihn und die Kunst kein verlorenes. Dieß ist der wahrhafte Drang zum Fortschritt auf neuer Bahn, wol und klar unterschieden von den Verirrungen der Eitelkeit und Unerfahrenheit. Jenen Verirrungen gegenüber steht aber die Zaghaftigkeit, Allen Bequem- und Liebgewordenes zu verlassen und diese „Unwissenheit im Willen" oder absichtlich festgehaltene Unerkenntniß des Wahren und Rechten. Diese absichtliche oder instinktive Abwehr des Wahrhaftigen, damit es uns nicht aus unserer Vergnüglichkeit und Erfolgsicherheit hervorziehe zu Thaten zweifelhaften Erfolges, ist ein Zeichen der Abschwächung in so vielen tausenden der Zeitgenossen, in so viel innerlich und äußerlich Hochberufenen, erhöhete Last und Gefahr für die Treuen, Gewinn und Hülfe für die Rückfälligen. Ein Beethoven hat solche Schwächlichkeit niemals gekannt, so wenig wie Bach oder sonst ein Künstler, in dem der Genius war, die göttlich geheißene Kraft wahrhaften Schaffens."**)

In Bezug auf die Komponisten hat die hundertjährige Mozartfeier noch ein tiefes und schönes Wort Liszt's gebracht***), das sich der übrigen wie ein Kranz dem andern auf dem Sarge würdig anreiht:

„Jeder große Komponist, der als solcher sich nur erweist, wenn er sich über die Sphäre der Nachahmer erhebt, sich als neu, originell, individuell bekundet und zugleich dem moralischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht, ist bestimmt, die Dämme aller Gewohnheiten zu durchbrechen, welche wie aus dichtgedrängten Schafheerden gebildet sind, sich auf ein anderes Gebiet, als das schon sattsam ausgebeutete, zu begeben, sich eine andere Verfahrungsweise zu erfinden, als die, welche als unübertreffliches Muster dasteht für das stereotype Anstaunen des großen Haufens mittelmäßiger Musiker, unfruchtbarer Aesthetiker, unwissender Dilettanten, eingebildeter Kunstkenner, deren eigene Unfähigkeit, über

*) Wanderjahre. Buch 3. Werke, Bd. 23, S. 263.

**) Marx, die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. S. 195.

***) Blätter für Musik, 1856, Nr. 7.

den wahren Werth und die Bedeutung der verschiedenen Kunsttendenzen zu urtheilen, sie natürlich auf Namen von bereits festgesetztem Ruf und unbestreitbarer Solidität verweist. Außerdem hat er mit Eifersucht und Skepticismus zu kämpfen, die in allen Schattirungen und Abstufungen sich hinter allerlei Masken und Heucheleien verbergen; mit einem versteckten Skepticismus und mit einer unversöhnlichen Eifersucht, welche weder Achtung haben vor den Leiden eines dürftigen und mühseligen, dem edelsten Berufe geweiheten und von demselben zerstörten Lebens, noch in Schach gehalten werden durch eine glänzende Stellung und die allgemeine Anerkennung der hervorragenden Begabungen eines großen Talentes. Wie dürfte er hoffen, schon bei Lebzeiten ohne bitteren Streit vollständig anerkannt zu werden? Wenn seine Eigenschaften der Art sind, daß sie strenge Absperrung der ästhetischen Mauthbeamten hervorrufen, so wird man behaupten, daß die Verirrungen seines Genie's ihm nie gestatten, das Sancto Sanctorum der Klassicität zu erreichen; wenn sie aber, trotz aller Dekrete der hochlöblichen Kritik, einen Erfolg der Mode und der Tagesgunst erlangen, so zwängt man sie in die Kategorie ephemerer Berühmtheiten, die eben so wenig Anspruch darauf zu machen haben.

Wie er also auch auftreten mag, in seiner socialen Stellung, als Millionär oder unbemittelt, als Verfolgter oder getragen von Huld und Protektion, stets wird er die Zielscheibe absurder Forderungen und Angriffe sein. Neidisch auf sein Genie oder seine äußeren Vortheile, auf den Erfolg, der ihm zu Theil geworden, oder vielleicht mehr noch, der ihm hätte zu Theil werden sollen, wird man von ihm gewiß solche Vorzüge fordern, welche mit dem Wesen seiner Individualität unvereinbar sind. Wenn er Tiefe hat, wird man ihn dunkel, verworren, ungenießbar nennen; wenn er glänzt, ihm seine Oberflächlichkeit und Effekthascherei vorwerfen; wenn er sich leidenschaftlich zeigt, ihm ein Verbrechen aus seiner Ruhelosigkeit machen; wenn sein Naturell sanft und träumerisch ist, wird er für fade und flach gelten; wenn seine harmonischen Kombinationen sich gigantisch gestalten, ein Mörder der Melodie heißen; wenn seine Melodieen lebendig rhythmisirt und scharf accentuirt sind, wird man sie frivol und sinnlich nennen. Erst wenn dieser unheilbare Skepticismus und diese nicht zu besänftigende Eifersucht durch das Dunkel eines Leichensteins bedeckt sind, betrachtet man die Werke des Dahingegangenen in ihrem rechten Lichte.“ —

Hand in Hand mit diesen traurig-wahren, ernsten Sätzen gehen die von Marx *), wenn er sagt: „Was der Genius zu bringen getrieben ist,

*) Beethoven, Bd. 1, S. 58.

liegt so weit hinaus über den Gesichtskreis der Zeitgenossen, daß nothwendig die Größe der Gabe mit der Größe der Anerkennung und Förderung im umgekehrten Verhältniß stehen muß. Die Erkenntniß hinkt dem beflügelten Einherschritte des Genie's mit blödem Aug' und lahmen Gliedern an Krücken nach und es nistet ein geheimer, unüberwindlicher Unwille im Gemüthe der hinten zurückbleibenden Menge, der den Abstand von dem, der da will „anders sein als wir", vergrößert und verlängert und dem verhängnißvoll Berufenen Last und Kampf erschwert, oft sein ganzes Leben verbitternd durchzieht. Die Menschen bedürfen in der Oede ihres stockenden und versumpfenden Lebensstromes des erlösenden und emporschwingenden Genius und rufen ihn an. Tritt er nun vor sie hin, so vermögen sie wieder nicht, ihn zu erkennen, und er wandelt einsam ohne Gastgeschenk durch das Leben: der Paria der Gesellschaft. Ist er dann dem Dasein entschwunden, ja, dann vielleicht jubeln sie ihm nach und werfen ihm ihre verwelkten Kränze nach — und die reichsten Gaben legen sie dem Talent zu Füßen, das sie mit dem Brosamen des Entschwundenen füttert."

So lange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten sie ihn gerne steinigen.
Ist er hinterher aber todt,
Gleich sammeln sie große Spenden,
Zu Ehren seiner Lebensnoth
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vortheil sollte dann
Die Menge wol ermessen:
Gescheidter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen. *)

Und die Belege hierzu? — Bei Einem von ihnen — der zwar, wie wir oben sahen, den Hungertode noch glücklich entgangen, aber dem sonstigen Loose des lebenden Künstlers, welchem die große, verhängnißvolle Mission des Genius beschieden ist, nicht entgehen sollte und konnte, — bei ihm sind sie vorhin, obschon zum allerkleinsten Theile, dargeboten; sie werden noch weiter nicht ausbleiben und sind natürlicherweise nach dem Laufe der menschlichen Dinge nicht ausgeblieben. Bei den anderen, deren Hügel der Leichenstein deckt — der stolze oder bescheidene — und deren eherne Gestalten an scharfe Kontraste von Mit- und Nachwelt oft recht wehmüthig und ironisch mahnend herniederblicken, reicht die für sie abgeschlossene äußere Kunstgeschichte diese Belege dar; eine Sammlung, nicht er-

---

*) Goethe, westöstlicher Divan. (Werke, Bd. 5, S. 97).

schöpfend zwar, wie selbstverständlich, aber völlig auslangend und gewiß interessant, belehrend genug, um eine Specialgeschichte der Kritik zu zieren.

Einzelne Blumen auf dem historischen Felde der Musik-Kritik im Vorbeigehen für unsern Zweck pflücken, da wir gerade an ihm angelangt sind, und sie zu einem kleinen Strauße binden, darf ein unnützes, unfruchtbares Beginnen vielleicht schon deshalb nicht heißen, weil diese Reflexe unsere Zeit charakteristisch beleuchten.

Wir fassen hier nur zwei unserer großen Meister gegenüber der Kritik in den Blick, oder vielmehr letztere ihnen gegenüber: — Mozart und Beethoven, reflexionslos, die nackten Thatsachen hinstellend. Typus und Lehre sind ohne Weiteres gegeben.

Von Vater Haydn wissen wir, daß er unbekümmert um die Kritik, die den harmlosen Künstler mit nichten verschonte, seinen ruhigen, emsigen Pfad fortging und allmälig das Publikum gewann.

Mozart's Stellung zur Kritik war viel schroffer, und auch die wolwollende — wie nimmt sie sich jetzt aus! Wer den Faden in den Irrgarten der Kritik nicht kennt oder nicht in der Hand behält, wer nicht den Geist der Zeiten kennt, d. h. der Herren eignen Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln, wer ferner nicht das Unvermögen der Kritik und des Publikums, eine große neue Erscheinung alsbald zu fassen und zu würdigen, wer nicht die Schwäche, Leidenschaften, Intriguen und so manches andere Erbtheil der menschlichen Natur in Rechnung zieht, — der wird freilich seinem ungeübten Auge zuweilen kaum trauen.

Der Stuttgarter Hofmusikus Johann Baptist Schaul ruft (Briefe über den Geschmack in der Musik) unter anderem aus: Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! (Trio's-, Quartetten- 2c. Schreiber). Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur spärlich mit Blumen bestreueten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süßen Schwermuth überläßt, die ihm auch von ferne von jenen anmuthigen Gegenden noch süße Erquickung gewährt. Ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus (Mozart), der so große undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken!

Schade, — sagt eine Stimme aus Wien (Januar 1787) — daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satze um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig

gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wol zu stark gewürzt, und welcher Gaumen kann das lange aushalten? — Sarti (derselbe, dem Mozart in seinem zweiten Tafelmusik-Thema des 2. Don Juan-Finale's ein Stückchen Unsterblichkeit verliehen) suchte in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen, der Komponist dieser Quartetts habe durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik geschrieben. — Nägeli machte die „Cantabilität" Mozart zum größten Vorwurfe, der ein unreiner Instrumental-Komponist zu nennen sei, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermenge und vermische, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheuere Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineingebracht und dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend gewirkt habe. — Die C-dur-Symphonie unterzog Nägeli einer bittern Kritik, um zu zeigen, daß Mozart styllos, oft flach und verworren sei.

In Berlin, wo Don Juan am 20. Dezember 1790 zum erstenmale aufgeführt wurde, referirte und urtheilte man: Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozart'sche Komposition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan. Man ging sogar so weit, und sagte, seit Adam in den Apfel gebissen bis zum Reichenbacher Kongreß sei nichts Größeres, nichts Vortrefflicheres, nichts so unmittelbar von Euterpe inspirirt worden, als eben dieser Don Juan. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt seine Name auf die Nachwelt und ein immergrünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; so viel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große. Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juan's Schöpfer. — In einem Berliner Berichte im Journal der Moden (1791, S. 76) heißt es: Die Komposition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich und mit Instrumenten überladen. — Niemand, heißt es ferner in der musikalischen Monatsschrift — wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrenen und angenehmen Komponisten verkennen. Noch habe ich aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst ihn für einen korrekten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Komponisten halten.

In Berlin wurde Dittersdorf's Doktor und Apotheker dem Figaro und Don Juan vorgezogen und die Liebe im Narrenhause in öffentlichen Anzeigen als das erste musikalische Kunstwerk angepriesen.

In Florenz — der Geburtsstätte der Oper überhaupt — wurde der Don Juan, wie man erzählt, nach sechsunddreißig Proben als unausführbar bei Seite gelegt und später, nach den ersten Vorstellungen im Jahre 1818, machte er Fiasco; im Jahre 1857 pfiff man dort „die veraltete hyperboreische Musik" so nachdrücklich aus, daß sie nicht zum zweitenmale sich hören lassen durfte. In Mailand wurde die Oper nach der ersten Vorstellung im Jahre 1814 ebenfalls ausgepfiffen, wie denn auch die Zauberflöte, den Italienern eine „musica scelerata ohne alle Melodie", an beiden Orten 1816 und 1818 durchfiel.

Die oben erwähnten Mozartschen Quartetts wurden als von Stichfehlern wimmelnd aus Italien dem Verleger zurückgesandt und der Fürst Krazalkowitz, ein großer Musikliebhaber Wiens, zerriß die Stimmen derselben als unsinnige, ungereimte Musik, während er an den Symphonieen von Gyrowetz sich sehr erbaute. —

Und Beethoven? Ihm sollte ebenfalls sein reichliches, ja noch reichlicheres Theil unerspart bleiben. Wir greifen auch bei ihm nur Einzelnes aus der stattlichen Fülle heraus.

Die ersten Trio's und die erste Symphonie waren der Kritik konfuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent. Bei den Sonaten op. 10 bemerkt die Leipziger musikalische Zeitung 1799: Die Fülle von Ideen veranlaßt Beethoven noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestallt zu gruppiren, daß nicht selten eine dunkle Künstlichkeit hervorgebracht wird; — und über die drei Sonaten für Pianoforte und Violin op. 12 lautet der Richterspruch: Gelehrte Masse ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang, ein Wald, wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten wird, erschöpft, ohne Freude herauskommt; ein Anhäufen von Schwierigkeit, daß man alle Geduld verliert. Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte: so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes liefern. — Die zweite Symphonie bezeichnete Spazier in Leipzig als ein großes Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt. — Nach den ersten Aufführungen der siebenten (A-dur) Symphonie in Wien

1813 erging das Urtel in alle Welt dahin: Nun haben die Extravaganzen dieses Genie's das Non plus ultra erreicht und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus. — Fidelio fiel in Wien 1805, scheiterte auch in seiner theilweisen Umarbeitung 1806 und ward erst bei der Aufführung 1814 verstanden und gewürdigt. Die zweite Ouvertüre vornehmlich war der Stein argen Anstoßes. Der Spruch lautete: Alle parteilosen Musik-Kenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleine Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein „Posthornsolo" gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll (dafür nahmen die guten Leute in köstlicher Naivetät das Trompetensolo), vollenden den unangenehmen, betrübenden Eindruck.

Beethoven nahm von dem, „was man Kritik zu nennen beliebte", gar keine oder nur flüchtigste Notiz: „Amüsirt es — bemerkte er — die Leute, dergleichen von mir zu sagen (auch was das „Irrenhaus" betrifft) oder zu drucken, so lasse man sie nur immerhin gehen." Und wenn ihm noch in späteren Jahren sogenannte grammatikalische Verstöße vorgeworfen wurden, rieb er sich vergnügt die Hände und rief lachend: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben.

Und auch „das Dunkel des Leichensteins", es hat Beethoven nicht geschützt vor unsinnigen Urtheilen, vor Angriffen, wie wir sie jetzt nach anderen Seiten und Gegenständen hin ebenfalls geschleudert sehen.

Ein Londoner Urtheil über die neunte Symphonie (im Harmonicon 1828, Nr. 3) lautet: In der philharmonischen Gesellschaft hatte man vor Kurzem Beethoven's letzte Symphonie an einem Abend zweimal gespielt. Es ist eine bizarre Komposition und die heißesten Bewunderer dieses großen Meisters, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, daß sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. Es ist allerdings unmöglich, daß ein so großer Komponist wie Beethoven hunderte von Seiten schreiben könnte, ohne einen Funken von Genie durchblicken zu lassen. Aber sie sind in so geringer Anzahl in diesem Werke, daß man nicht den Muth hat, sie aufzusuchen. Die Freunde, welche ihm gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiß die grausamsten Feinde seines Rufes.

Ernst Woldemar, ein Berliner Kunstrichter, erließ an die Redaktion der

„Cäcilia“ in Mainz 1828 eine Aufforderung, gegen die letzten Werke Beethoven's öffentlich und unumwunden zu Felde zu ziehen, und sagt unter anderem: Ob ein alltäglicher Klingklangsheld auf seiner sterilen Bahn irre geht, hat eben so wenig auf sich, als ob sich ein mitleidswerther Versifex an der gesunden Vernunft versündigt. Allein ob sich ein Mann von eben so reicher als excentrischer Einbildungskraft, wie Beethoven, dermaßen in düstere, leere, trockene, plan und geschmacklose Spekulationen mit der schönsten der Künste, mit der Musik, verliert, daß man nicht blos das Ruder des allgemeinen gesunden Menschensinnes, sondern selbst das seines eigenen früheren Verstandes darin vermißt: das hat allerdings sehr viel zu bedeuten, denn das kann die deutsche Nation um den schönen Ruhm bringen, auf den sie mit Recht bisher so stolz war, nämlich: in den Schöpfungen der Harmonie wie der Melodie die erste der ganzen gebildeten Welt zu sein. Während Beethoven, ohne Gehör, in düstere Grübelei und Melancholie versunken, noch unter den Lebendigen mehr vegetirte, als eigentlich schuf, da hieß es, man dürfe dem hochverdienten Manne mit dergleichen scharfen Aeußerungen nicht wehe thun. Nach seinem Hinscheiden soll mich aber weiter nichts abhalten, bei jeder Gelegenheit laut zu erklären, daß ich den unglücklichen melancholischen, düsteren und verworrenen Grübeleien, welche dieser ausgezeichnete Kopf kurz vor seinem Tode ausbrütete, nicht nur nicht den geringsten Geschmack abgewinnen kann; sondern daß mir auch bei deren Anhörung nicht anders zu Muthe ist, als ob ich mich in einem Irrenhause befände, und daß ich sie in der That höchst abschreckend, geschmacklos und entsetzlich finden muß. — Und diesem Urtheile schloß sich im Wesentlichen die Redaktion der „Cäcilia“ an.*)

Hat er sich nicht auch noch später, von dem Herrn Ulibischeff*) — „der Ausdruck aller Derer, die nicht über die Sphäre des Spiels mit der sinnlichen Ergötzung hinaus können oder mögen und sich wolgemuth herbeilassen, über die Priester des Idealen zu Gericht zu sitzen, recht wie Frösche, die den Flug des Adlers nach ihrem breitbeinigen Sprung bemessen; der beredte und wolbewanderte Vertreter aller Derer, die, so viel sie auch gehört, gelesen und geschrieben haben, im Grund ihres Herzens und ihrer Anschauungen nicht über den Mozart'schen Standpunkt hinausgekommen sind, außer etwa, um auf das Lotterbett

---

*) Vergl. Frankfurter Konversations-Blatt 1852, Nr. 74.

**) Oulibicheff: Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, p. 104, 233, 236, 237; p. 275, 276, 278 u. w.

der neuen Wälschen zu sinken",*) — hat er sich nicht ebenfalls von diesem Herrn Ulibischeff, dem er nebenbei auch ein „Rotürier" ist, und Konsorten unter anderem als den Mann armseliger Rechenexempel, absichtlicher Trivialitäten, den Mann, der zur trunkenen Straßenmenge, zu den Bierkneipen herabsteigt 2c., als Verirrten, Geisteskranken, Wahnsinnigen, als einen Menschen unfruchtbarer Träumereien, des Wollens und Nichtkönnens, trübsinnig verworrener, mit dem Schleier der Nacht zu bedeckender Offenbarungen u. s. w. kennzeichnen und bemitleiden lassen müssen?

„Nichts ist mehr übrig — bemerkt Hamann einmal **) — als die Grenzstreitigkeiten des Genie's mit der Tollheit zu untersuchen. Einige sagten: δαιμόνιον ἔχει καὶ μαίνεται und sahen die Manie für die Wirkung eines Genie's an, ja, wunderten sich gar, daß es Menschen von gesundem Bauernverstande möglich wäre, einem Propheten zuzuhören. Auch Festus urtheilte, daß die viele Belesenheit den Paulus verwirrt gemacht und gab seinen fanatischen Schwindel den Büchern Schuld. Die Beobachtung aber ist noch älter, daß alle Meister, die sich in der Philosophie, Politik, Poesie und Technik hervorgethan, Invaliden gewesen (Arist. Problem. Sect. 30)."

Es ist die Goethe'sche „Laus des Wallfisches", an die man bei jenen kunstrichternden Erscheinungen unwillkürlich erinnert wird. — Der Hutten'sche Spruch: Viel Feind' viel Ehr'! gilt ihnen nicht.

Wer übrigens noch Mehreres über das ganze, kunsthistorisch und auch sonst ungemein wichtige, instruktive Thema vernehmen will, mag an Otto Jahn, Schindler und Adolph Bernhard Marx verwiesen sein.

Gebe Gott, daß jene Schwäche der menschlichen Natur, jene Kurzsichtigkeit des Auges der Gegenwart, die erst dem der Nachwelt die Berechnung der richtigen Polhöhe für den Stern***) überläßt, allmälig immermehr abnehme, immer „sonnenhafter" dieses Auge werde zum wenigstens annähernd rechten Erkennen des Genius in der Zeit, zum Erstarken für den ächten Kultus bei lebendigem Leibe. Der Griffel der Kunstgeschichte würde weniger Beschämendes in ihre Blätter einzugraben haben.

---

*) Marx, Ludwig van Beethoven, Bd. 2, S. 76; Bd. 1, S. 221.

**) Wolken, dritter Aufzug. Werke, Bd. 2, S. 92.

***) Ambros, kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig bei Matthes, S. 139.

Warum aber, —

„Warum ist Wahrheit fern und weit?
Birgt sich hinab in tiefste Gründe?"
Niemand versteht zur rechten Zeit!
Wenn man zur rechten Zeit verstünde,
So wäre Wahrheit nah und breit,
Und wäre lieblich und gelinde! *)

*) Goethe, West-Oestlicher Divan. (Werke, Bd. 5, S. 123.)

IV.

. . . . . Es ist ein groß Ergetzen,
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen,
Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht.
Goethe.

Rückblick und Umblick.

Geist und Verlauf der Oper. Der Hinweis auf das Musik-Drama. Stimmen und Zeugnisse.

Saint Evremont. Dü Bos. Saint Mard. Boileau. La Bruyère. Callières. Gottsched. Muratori. Algarotti. Rousseau. Gluck. Lessing. Wieland. Arteaga. Arnaud. Beaumarchais. Sulzer. Herder. Heinse. Rochlitz. Tieck.

Auf Wagner's reformatorisches Wollen und Wirken seinem ganzen Umfange, seinen Gesammt-Beziehungen und seinem innersten Wesen nach einzugehen, ist hier, bei einem kleinen Skizzenbilde, nicht Aufgabe und Zweck. Wäre auch die Zeit einer gründlichen Würdigung dieser Erscheinung bereits gekommen, was noch nicht der Fall, so ließe sich die Aufgabe überhaupt nur an der Hand der Geschichte des Drama's und insonderheit des musikalischen Drama's, der Oper, erschöpfend lösen. Zur Zeit kann es sich nur um Darbietung geeigneten Materials handeln. Es sei hier vorzugsweise auf Franz Brendel's — abgesehen von Liszt des tiefsten und geistvollsten Interpreten Wagner's — „Geschichte der Musik“ (Leipzig, bei Matthes, jetzt in dritter Auflage erschienen) und auf dessen Werk: „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft“ verwiesen.

Die Andeutung der allgemeinsten und der hauptsächlichsten Punkte — der Grundzüge — aber, und ein historischer Rückblick mag von Interesse und dem einen oder dem anderen der Leser vielleicht von Nutzen erscheinen zum Verständniß, zur wenigstens einigermaßen richtigen Würdigung — so der Gabe, wie der Angriffe.

Zunächst der Rückblick auf die Vergangenheit in einigen ihrer hervorragendsten Spitzen.

Der Klagen über die Ausartung der Musik, die schon in den Schriften der Alten — eines Platon, Plutarch — ertönen, zu geschweigen, da uns ihre Quelle nicht mehr rinnt, erscheint es genügend und sachgemäß, den Faden der einschlagenden Betrachtung in das siebenzehnte und achtzehnte Jahrhundert zurückzuleiten.

Wir wenden uns zuerst nach Frankreich, wo nächst Italien die Oper ihren vorzüglichsten Sitz, ihre zweite Heimat gründete.

Dort tritt vor allen einer der zu seiner Zeit bedeutendsten Männer zu uns heran, ein eben so geistvoller und scharfsinniger, als vielseitiger und klarer Schriftsteller des siebenzehnten Jahrhunderts, überdieß ein unübertroffenes Muster in Styl und anmuthiger Darstellung: Saint Evremont (geb. 1613, gest. 1703), Lully's Zeitgenosse. Die damalige Oper und ihr Zustand entgingen seinem durchdringenden Geiste nicht. Er hat ihnen seine Aufmerksamkeit besonders in einem an Georg Villiers, Herzog von Buckingham gerichteten Schreiben aus dem Jahr 1676 gewidmet: „Sur les Opéra" (Londoner Ausgabe seiner Werke, 1711, Tom. III., p. 197—210) und sie dann auch in einem seiner Lustspiele: „Les Opéra" (p. 211 sqq.), das von Gottsched im zweiten Theile seiner „Deutschen Schaubühne", (Leipzig, 1746, S. 77 ff.) übersetzt ist, zum Gegenstande seines Spottes gemacht. Seine Abhandlung ist ein kleines kunstgeschichtliches Dokument und verdient noch heut gelesen zu werden.

Evremont gehört, auch nach seiner ausdrücklichen Erklärung, nicht zu den Freunden der Oper seiner Zeit. Die Mängel, die ihr schon damals anhafteten, gereichen ihm zum Aergerniß, ohne daß er sein Auge den Mitteln zu ihrer Verbesserung verschlösse. Er erkennt ihre Großartigkeit, das Ueberraschende ihrer Maschinerieen, die einzelnen Reize der Musik und das Wunderbare des ganzen Ensemble's an. Allein der blos äußerliche Glanz, der Sinnenreiz, das Zusammenhanglose, die Geistlosigkeit des inneren Wesens jener Oper, worin ohne Unterschied Alles: zur musikalischen Behandlung Passendes, oder nicht Passendes, gesungen werde, ihr wirrer und betäubender Lärm, die Modulation ihres Recitativs ohne Gesang, ohne Anmuth und Kraft der Worte, erscheinen ihm ermüdend, abspannend, langweilig und verächtlich. „La langueur ordinaire où je tombe aux Opéra, vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du sujet, et dans les vers." Und so kommt er zu dem seiner Zeit berühmten Satze: „Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toûjours sottise; c'est un vilain fond sous de beaux dehors, où je pénétre

avec beaucoup de désagrément. On y pense aller a une représentation, et l'on ne représente rien: on y veut voire une comédie, et l'on n'y trouve aucun esprit de la comédie;“ so kommt er weiter zu der nicht minder bemerkenswerthen Definition: „Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un Opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poësie et de musique, où le poëte et le musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage.“

Mit ironischer Schärfe rügt er das Abgeschmackte der Dichtungen und ihrer vom Komponisten abhängigen Verse, die dem Geiste des Poeten Zwang anthun, und das Langweilige des Gesanges bei einer über Gebühr ausgedehnten Musik: „Ce n'est pas que vous n'y puissiez trouver des paroles agréables, et de fort beaux airs: mais vous trouverez plus surement à la fin le dégoût des vers où le genie du poëte a été contraint, et l'ennui du chant où le musicien s'est épuisé dans une trop longue musique“, kommt zu dem Rathe, den Geschmack aus den besten Dramen durch Wiedereinführung der Musik und des Tanzes in sie zu gewinnen, und fordert für das musikalische Drama: daß die Anordnung des Werkes dem Dichter zukomme, weil die Musik für die Dichtung, nicht aber die Dichtung für die Musik da sei; daß der Komponist der Leitung des Dichters zu folgen habe: „De laisser l'autorité principale au poëte pour la direction de la piéce. Il faut que la musique soit faite pour les vers, bien plus que les vers pour la musique. C'est au musicien à suivre l'ordre du poëte!“ wovon er merkwürdigerweise und für die damaligen sogenannten Opern-Dichter demüthigend genug, nur Lully ausnimmt, vermöge seiner tiefern Kenntniß der Leidenschaft und des menschlichen Herzens.*)

*) Bei'm Vergleich der französischen Oper mit der italienischen und derjenigen der übrigen Nationen, welcher natürlich zu Gunsten der französischen ausfällt, führt übrigens Evremont mit geschickt diplomatischer Verwahrung das unter seinen Landsleuten verbreitet gewesene lateinische Sprüchlein an: „Hispanus flet, dolet Italus, Germanus boat, Flander ululat, solus Gallus cantat.“ (Der Spanier weint, der Italiener klagt, der Deutsche brüllt, der Flandrer heult, nur der Franzose singt.) Wir Deutschen dürfen uns für die in diesem anmuthigen Koncert uns zugefallene schöne Partie noch nachträglich bedanken! — Der englische Musik-Director und Komponist Charles Burney ist in seinem Tagebuch einer zu Anfang der siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gemachten musikalischen Reise durch Frankreich, Italien, Deutschland rc. (The present state of music in France und Italie etc., übersetzt von Ebeling und Bode, 1772, 1773) Bd. 2, S. 66 „erstaunt“, als er findet, daß die deutsche Sprache, trotz ihrer häufigen Konsonanten und Gutturalen, sich besser zur Musik schicke, als die französische, und hat am Schluß seines Werkes, Bd. 3, S. 279, nachdem er die Vorzüge eines Gluck, Händel, Bach, Benda, Hasse rc. mehrfach gerühmt, die Güte, anzumerken, daß die musikalischen Tugenden der Deutschen in Geduld und Gründlichkeit, ihre Fehler in Weitschweifigkeit und Pedanterie (Patience, Profundity; Prolixity, Pedandry) bestehen.

So der bedeutendsten Stimmen eine aus dem siebenzehnten Jahrhundert. —

Ein anderer der vorzüglichsten damaligen Kunstkenner Frankreichs: der Abbé Dü Bos (1670—1742), beständiger Sekretär der französischen Akademie, hat in seinem noch heut' einen außerordentlichen Werth behauptenden, von Voltaire besonders hochgehaltenen und gerühmten Werke „Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture" (Paris, 1719, 3 Voll. und weiter in einer Reihe von Auflagen erschienen), das vielfach befruchtend auf Zeitgenossen und Nachfolgende, unverkennbar auch auf Lessing, eingewirkt, den gleichen Gegenstand, wenn auch vermöge seines eigentlichen Zweckes in Umrissen, behandelt, obwol ein Stück seines ersten Theiles und der ganze dritte in der Hauptsache der Musik der Alten, der musikalischen und dramatischen Poetik und der theatralischen Darstellung der Alten ꝛc. gewidmet ist. Alle wahren Kunstfreunde auf dieses, eine Fülle der tiefsten Bemerkungen enthaltende Werk eines der scharfsinnigsten Aesthetiker verweisend, müssen wir uns hier darauf beschränken, nur Einiges daraus hervorzuheben.

Dü Bos gelangt, nachdem er über die Tragödie gesprochen, zur Betrachtung des dramatisch-musikalischen Kunstwerkes, im Hinblick insonderheit auf die italienische und französische Oper.

Die dramatischen Dichter Italiens — sagt er unter anderem — (Tom. I., Sect. 42, 45, 46, 47, p. 409, p. 430 sqq. der Dresdener Ausgabe 1760) verfertigen blos noch Opern, gegen welche die guten französischen nach dem Urtheile von ganz Europa Meisterstücke des Witzes, der gesunden Vernunft und der Regelmäßigkeit sind. Der Abt Gravina ließ vor ungefähr dreißig Jahren fünf zum Deklamiren bestimmte Trauerspiele zu Neapel drucken. In der Vorrede in Versen dazu beklagt er sich sehr schön, daß Melpomene, für welche doch die Schaubühne erfunden worden, in Italien nur noch als eine Dienerin der Polyhymnia erscheine und daß sie daselbst nur als niedere Sklavin der Malerei, der Musik und der Bildnerei sich zeige.

Die Musik ist — fährt er fort — eins der Mittel, welche man erfunden, der Poesie eine neue Stärke zu geben und sie in den Stand zu setzen, einen desto tieferen Eindruck auf uns zu machen. Sowie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, so ahmt der Musiker die Töne, die Akkorde, die Hauche, die Seufzer, die Brechungen (inflexions) der Stimme, mit Einem Wort alle die Laute nach, vermittelst deren die Natur selbst ihre Empfindungen und Leidenschaften ausdrückt. Die Musik hat, um die Nachahmung der natürlichen Töne anmuthiger und rührender zu machen, sie in einen zusammen-

hängenden Gesang gebracht, welchen man das Süjet (die Melodie) nennt. Um diesen Gesang noch geeigneter zu machen, uns zu gefallen und uns zu bewegen, hat sie noch zwei andere Mittel erfunden: die Harmonie und den Rhythmus.

Die Musik bewirkt also ihre Nachahmung vermittelst der Melodie (chant), der Harmonie und des Rhythmus. Die natürlichen Zeichen der Leidenschaften, welche die Musik vereinigt und kunstmäßig anwendet, den Nachdruck der Worte, die man in Musik setzt, zu vermehren, müssen sie folglich geeigneter machen, uns zu rühren, weil diese natürlichen Zeichen eine bewunderungswürdige Kraft haben, uns zu bewegen. „Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus et excitamur et incendimur, et lenimur et languescimus" (Nichts ist so nahe mit unserer Seele verwandt, als die Musik; sie ermuntert, sie entzündet, sie besänftigt, sie zerschmelzt das Herz), sagt einer der scharfsinnigsten Beobachter der menschlichen Seele.*) Auf diese Weise wird das Vergnügen des Ohres zu einem Vergnügen des Herzens. Daher sind die Gesänge entsprungen, und die Wahrnehmung, welche man bald machen mußte, daß die Worte dieser Gesänge einen ganz andern Nachdruck gesungen als gesprochen hätten, gab Anlaß, Reden im Schauspiel zu komponiren, und so ist man allmälig dahin gelangt, ein ganzes dramatisches Werk zu singen. Dieß der Ursprung unserer Opern. Es waltet also Wahrheit in der Darstellung der Oper, und diese Wahrheit besteht in der Nachahmung der Töne, Accente, Hauche und Klänge, welche den in den Worten enthaltenen Empfindungen von Natur eigen sind. Eben diese Wahrheit kann in der Harmonie und im Rhythmus der ganzen Komposition befindlich sein.

Die Musik hat ihre ersten Grundsätze mit denen der Poesie und der Malerei gemein. Sie ist, wie diese, eine Nachahmung. Die Musik kann nicht gut sein, wenn sie nicht nach den allgemeinen Regeln der letzteren beiden Künste über die Wahl des Süjets und über die Wahrscheinlichkeit und mehre andere Punkte eingerichtet ist. Wie Cicero sagt: „Omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continuantur" (Alle schönen Künste haben ein gewisses gemeinschaftliches Band und stehen gleichsam in einer Verwandtschaft mit einander.**)

Sowie es Personen giebt, die vom Kolorit der Gemälde mehr angezogen werden, als vom Ausdruck der Leidenschaft: so giebt es auch solche, die in der

---

*) Cicero, de oratore Lib. III., Cap. 51.

**) Pro Archia poëta, Cap. 1.

Musik für nichts Sinn und Empfindung haben, als für die bloße Annehmlichkeit des Gesanges, oder den Reichthum der Harmonie, ohne genug darauf zu achten, ob dieser Gesang den Schall, welchen er nachahmen soll, gut nachahmt, oder ob er mit dem Sinne der Worte, für die er geschaffen ist, übereinstimmt. Sie fordern vom Musiker nicht, daß seine Melodie mit den in den Worten enthaltenen Empfindungen im Einklange stehen. Sie begnügen sich, wenn seine Komposition nur mannigfaltig, lieblich, und allenfalls bizarr ist; es genügt ihnen, wenn sie nur im Vorbeigehen einige Worte von dem Inhalte ausdrückt. Die Anzahl der Komponisten, die sich nach diesem Geschmacke richten, als ob die Musik unfähig wäre, etwas Besseres zu leisten, ist nur allzugroß.

Ich bin geneigt, eine Musik, worin der Komponist sich seiner Kunst zu bedienen nicht gewußt hat, uns zu rühren, in Eine Klasse zu setzen mit Gemälden, welche blos gut kolorirt sind, und mit Gedichten, welche nur gute Verse haben. Wie die Schönheiten der Ausführung in der Poesie sowol als in der Malerei dazu dienen müssen, die Schönheiten der Erfindung und die Züge des Genie's in's Licht zu setzen, welche die Natur schildern, die man nachahmen will: eben so müssen in der Musik der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Akkorde, die Anmuth und Neuheit der Melodieen blos dazu vorhanden sein, die nachzuahmende Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bilden und zu verschönen.

Die Musik, die wir heut' zu Tage auf unseren (italienischen) Opernbühnen hören — sagt Gravina*) — bringt bei weitem nicht die Wirkung hervor, wie die Musik der Alten. Anstatt den Sinn der Worte nachzuahmen und auszudrücken, dient sie blos dazu, ihn zu ersticken und zu entkräften, ohne eine Spur von Wahrheit. Der Gesang der Worte hat die Sprache der menschlichen Leidenschaften nachzuahmen, nicht den Gesang der Lerchen und Kanarienvögel, den unsere Musik durch ihre so gerühmten Läufer und Triller nachzuahmen so eifrig bemüht ist. Seitdem unsere Poesie durch übermäßige Zierrathen und eine Masse von Figuren verderbt ist, hat sie mit ihrer Krankheit auch die Musik angesteckt. Sie ist so mit Schnörkeln überhäuft, daß sie ihren natürlichen Ausdruck verloren hat. Weil sie dem Ohre schmeichelt, ist sie nicht geschickter zur Tragödie: denn der eigenthümliche Charakter einer dramatischen Musik besteht in der Nachahmung der Empfindung, der Leidenschaft. Unsere Musik gleicht der chinesischen Malerei, welche nur wegen der Lebhaftigkeit und Abwechselung ihres Kolorits gefällt, ohne alle Nachahmung der Wahrheit.

*) Della Tragedia, p. 70. (1715).

Die Musik — sagt Dü Bos weiter — ist viel wirksamer, als die bloße Deklamation; sie giebt den Versen weit mehr Nachdruck, als diese, wofern sich diese Verse eignen, in Musik gesetzt zu werden. Diejenigen Verse, welche Empfindungen enthalten, sind für die musikalische Komposition sehr geeignet, nicht aber diejenigen, welche Malereien enthalten. Die Natur selbst bietet gleichsam die musikalischen Ausdrücke zu den Empfindungen. Ja, wir können Verse voll zarter und rührender Empfindungen nicht mit Affekt aussprechen, ohne zu seufzen, ohne Accente, Betonungen und Vorschläge zu brauchen, die ein musikalisches Genie leicht in einen zusammenhängenden Gesang bringt.

Im dritten Theile seiner reichen Abhandlung, namentlich im siebenten bis zehnten Abschnitt, führt Dü Bos unter anderem aus, daß die theatralische Deklamation der Alten komponirt und in Noten geschrieben worden,*) und die Schönheiten dieses Verfahrens hervorhebend bemerkt er (Abschnitt 18): „Es wurde dadurch all' dem Widersinnigen vorgebeugt, welches entsteht, wenn der Schauspieler einen Vers recitirt, ohne dessen eigentlichen Sinn völlig zu verstehen; dann konnte ein geschickter Komponist der Deklamation dem Schauspieler öfters Ausdrücke und Schönheiten an die Hand geben, die dieser für sich selbst zu erfinden nicht immer fähig war. — In Wahrheit, ein Trauerspiel, dessen Deklamation in Noten gebracht wäre, würde einen Vorzug haben, den jetzt nur noch die Oper besitzt. Mittelmäßige Schauspieler würden es erträglich aufführen können. Und dann, wenn auch ein jeder Schauspieler für seine eigene Person im Stande wäre, die musikalische Deklamation eben so gut als ein Komponist zu verfertigen, so würde doch die von Einem Verfasser durchgehends herrührende Deklamation eines Stückes ganz gewiß weit vollkommener sein, als wenn jedweder Schauspieler seine Rolle nach seinem eigenen Geschmack komponirt hätte. Auf den einen Einwurf, daß alle Begeisterung in den Schauspielern erstickt und folglich auch jeder Unterschied zwischen dem vortrefflichen und dem mittelmäßigen Künstler aufgehoben werden würde, wenn sie sich an eine vorgeschriebene Deklamation binden müßten: antworte ich, daß es mit dieser Deklamation eben so beschaffen sein würde, als es mit der Musik in unseren jetzigen Opern ist. Wenn der Komponist eine Deklamation auch mit noch so viel Genie und Fleiß arbeitet, so wird er doch einem vortrefflichen Schauspieler immer noch Gelegenheit genug übrig lassen, seine Vorzüge nicht nur in den Geberden, sondern auch in der Aussprache zu zeigen. Man kann unmöglich alle Accente, alle Hauche, alle Verminderungen und Verstärkungen, alle Brechungen und Modulationen der

---

*) Hierüber Arteaga in seiner Geschichte der italienischen Oper, Kap. 14, Anm. 77.

Stimme, mit Einem Wort gleichsam die Seele der Deklamation, deren Tonverschiedenheit nur der Körper ist, durch Noten aussprechen. Selbst in der Musik an sich läßt sich nicht Alles mit Worten anzeigen, was ihr die Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdruckes verleiht, obgleich diese Bewegung die Seele der Musik ist.“ —

Remont de Saint Mard, ein zu seiner Zeit bekannter und geachteter französischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, nimmt in seinen „Réflexions sur l'Opéra“ (Oeuvres, Tom. V., p. 141—284, Amsterdamer Ausgabe 1749) der Sache der Oper gegen Evremont's Autorität auf dem Standpunkte des Vermittlers sich an. Auch er verkennt nicht die Mängel und Mißbräuche der seitherigen Oper: ihren Schwulst, ihre Verworrenheit, Zerrissenheit, ihren übermäßigen Pomp 2c., dringt auf größere Lebendigkeit des Süjets, auf mehr Einfachheit desselben und der Deklamation, klagt über häufige Vernachlässigung der Dichtung, namentlich mit Hinweisung auf die griechische Tragödie; erklärt aber die wahre Oper in ihrer Reinheit für das großartigste, schönste, anziehendste und des Gefallens würdigste von allen dramatischen Schauspielen, das die Sitten ebenso reinige und bessere, wie nur immer die am meisten moralische Gattung der Poesie.

Das Verhältniß zwischen Dichter und Komponisten ist auch ihm ein sehr gewichtiges. Die übermäßige Herrschaft des Gesanges in der Oper, als einer „Tragédie dans les formes, une Tragédie mise en musique,“ verwirft er ebenfalls mit den Worten: „Il faut qu'il soit joué, chanté et declamé; or des trois choses-là, il me semble qu'on n'y en fait qu'une: on y chante, encore y chante-t-on souvent assez mal. Pour le reste il en est très-peu question, et voilà pourquoi tel Opéra, qui pourrait être charmant, réussit quelquefois à nous ennuyer.“ Er spricht im Interesse der Dramatik den Wunsch aus, Dichter und Musiker in Einer Person vereinigt zu sehen; er reiht ihm den andern an, daß die bedeutenderen Talente unter den Gebildeten nach dem Muster der Griechen sich des Studiums der Musik mehr befleißigen möchten. „Man würde dann — bemerkt St. Mard — das sehen, was man so selten sieht und immer sehen sollte: Poesie und Musik nach ihrem gegenseitigen Bedürfniß einander sich widmen (se sacrifier l'une à l'autre selon leurs besoins réciproques); der Dichter würde stets mit dem Musiker in Uebereinstimmung sich befinden, keine Eitelkeit, keine Eifersucht wäre zu befürchten, und aus dieser Vereinigung würde allezeit eine Fülle und ein Zusammenhang des Schönen erwachsen, was für die Oper so nothwendig ist, um einen Theil ihrer jetzigen Fehler und Mängel zu bedecken. Der Oper geht es, wie

jenen unglücklichen Staaten, wo ein Jeder, lediglich mit seinen eigenen Interessen beschäftigt, des allgemeinen Interesse spottet. Denn die Thatsache ist wahr: Dichter, Musiker, Balletmeister, jeder will in diesem Gebiet glänzen; und so begreift es sich, daß bei solchen kleinlichen Sondereitelkeiten, die sich ewig durchkreuzen, für das Ensemble und für die Ganzheit der Oper nicht viel zu gewinnen steht. Und das Sonderbare hierbei ist, daß der Musiker, der gewöhnlich vom Dichter schlecht genug bedient wird, die Ungeschicklichkeit hat, sich dessen selbst sehr schlecht zu bedienen."

Er stellt den Satz auf: daß die Musik, als Dienerin der Poesie, den Ausdruck, den sie von dieser empfangen, zu vollenden und zu beleben habe (que la musique, esclave de la poësie, achève, anime et vivifie l'expression qu'elle a reçue d'elle); daß alle Theile der Oper sich gegenseitig zu unterstützen und zu tragen haben, und wirft endlich sein Streiflicht auf die Operndichter seiner Zeit mit den ironischen Worten: „Unsere Dichter haben gewöhnlich Geist, öfters kommen bei ihnen auch ganz artige Sachen zum Vorschein; man könnte zuweilen sagen, sie hätten Empfindung: nur wünschte ich, sie machten aus der Unwissenheit weniger ein Gewerbe. Ihre Kunst besonders kennen sie gewöhnlich selbst am wenigsten." —

Boileau (1636—1711) betrachtet die Oper vom Standpunkte Evremont's. Als Racine auf Andrängen der Montespan und ihrer Schwester von Ludwig XIV. beauftragt ward, einen Operntext zu schreiben, bedang er sich in seiner Noth — denn er war der Ueberzeugung, es lasse sich keine gute Oper dichten, namentlich weil die Musik sich zum Erzählen nicht eigne — die Mithilfe Boileau's als Leidensgefährten bei dem sauern Stück Arbeit. Quinault, der sich in seinem faktischen Privilegium als Operndichter bedroht, in seiner Ehre beeinträchtigt sah, kam sich und den beiden ihm aufgedrungenen unwillkürlichen Nebenbuhlern durch einen Fußfall vor dem König noch zeitig zu Hilfe. Dieser widerrief seinen Befehl; Racine legte seine begonnene Dichtung froh bei Seite und hat sie wahrscheinlich bald vernichtet. „Sic nos servavit Apollo" ruft Boileau aus, dem wir diese Erzählung danken. (Oeuv. T. II., p. 564 sqq. der Ausg. von 1821.) Aber ganz ohne äußere Spuren sollte der Vorfall nicht bleiben. Boileau hat uns den Entwurf eines von ihm gedichteten Prologs zu der Zwangsoper (p. 571—573) aufbewahrt, worin anfänglich die personificirte Poesie der anschmeichelnden Musik mit den Worten den Rücken kehrt:

Ma soeur, il faut nous séparer.
Je vais me retirer.
Nous allons voir sans moi ce que vous saurez faire!

und beide mit dem nachsprechenden Echo von Dichtern und Musikern den Entschluß verkünden: Séparons-nous! Da steigt die „göttliche Harmonie“ vom Himmel hernieder. Der Zwiespalt endet und beide Schwestern rufen mit dem Chor der Poeten und Musiker:

Oublions nos querelles!
Il faut nous accorder pour la bien recevoir! —

In seinen „Charakteren“ (Chap. I., p. 20, 24 der Ausg. von 1812) nennt La Bruyère (1644—1696) die Oper eine Skizze, den ersten Entwurf (l'ébauche) eines großen Schauspiels, der nur einen Begriff davon gebe. „Ich weiß nicht — fügt er hinzu — wie es kommt, daß die Oper, mit einer so vollkommenen Musik und einem wahrhaft königlichen Aufwande, mich langweilt. Es giebt Stellen in der Oper, die ein Verlangen nach anderen dergleichen erwecken; nicht selten aber entschlüpft mir der Wunsch nach dem Ende der ganzen Vorstellung, durch Schuld der Schaubühne, aus Mangel an Handlung und interessanten Sachen. Die Oper ist bis auf diesen Tag kein Gedicht, sondern ein Verein von Versen, nicht einmal ein Schauspiel, seitdem durch die Sparsamkeit Amphion's (Lully's) und seiner Sippschaft die Maschinen verschwunden sind. Sie ist ein bloßes Koncert, worin die Stimmen durch Instrumente unterstützt sind. — Ein tragisches Gedicht beklemmt euch gleich von seinem Beginn das Herz, läßt euch in seinem Verlaufe kaum Athem holen, kaum die Zeit, wieder zu euch selbst zu kommen. Es führt euch durch Mitleid zum Schrecken, oder umgekehrt, und leitet durch Thränen, durch Seufzer, durch Ungewißheit, durch Hoffnung, durch Furcht, durch Ueberraschung und durch Entsetzen zur Katastrophe. Da ist also kein Gewebe von artigen Empfindungen, zärtlichen Erklärungen, galanten Unterhaltungen, anmuthigen Beschreibungen, süßlichen Worten, die zuweilen komisch genug sind, Lachen zu erwecken. —

François Callières läßt in seiner originellen „Histoire poëtique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes“ (Lio XI., p. 226 sqq. der Amsterd. Ausg. von 1686), einen italienischen Musiker, der zum Orpheus in das Musikerviertel der Parnasses kommt, den Zustand der Oper unter Lully drastisch und treffend genug beschreiben. „Glaubst du — sagt er da unter anderem zu dem heidnischen Kollegen auf dessen Klagen, daß er nur wilde Thiere mit seinen Tönen bezaubert, während Lully gebildete Menschen zu Bewundrern habe, — glaubst du, daß die meisten Menschen, die Lully so eifrig nachlaufen, sich auf die Musik besser verstehen, als die Bestien deines Gefolges? Tröste dich, göttlicher Orpheus, ich bin vom Metier und werde dir zeigen, daß diese so vielgerühmten Opern das nicht sind, wofür man sie ausgiebt.“

— Nachdem er ihm die Mängel der französischen, d. h. der Lully'schen Oper dargelegt, schließt er mit den Worten: „Lully hat neben vielen in ihrer Art bewundernswürdigen Musikstücken viel Mittelmäßiges. Das kommt auch mit daher, daß er sich zum unumschränkten Herrn dieses Schauspiels aufgeworfen und den Dichter ganz unter die Herrschaft des Musikers gebracht hat, anstatt daß vielmehr dieser sich nach den Gedanken des Poeten richten sollte, nur um die Stärke seiner Ausdrücke zu erhöhen und mit seinen dem Gedicht angemessenen Tönen die großen Züge der Leidenschaft, welche der Dichter in diese Gattung gesungener Werke legen muß, zu beleben." —

Gottsched (um seiner gleich hier flüchtig zu gedenken), der oft mit Recht, oft mit Unrecht Vielgeschmähete, hat auch die Oper seines Blickes gewürdigt; nur daß — ihrem Zustande gemäß auch bei ihm erklärlich — dieser Blick nicht eben ein freundlicher. Er handelt und kanzelt sie in einem besonderen Kapitel seiner „Kritischen Dichtkunst" ab (Abschn. 2, Hauptst. 4, S. 731 ff. der Ausg. von 1751) und schleudert, nach einem für sie nicht schmeichelhaften Zusammenhalt mit Tragödie und Komödie, das unnatürliche Geschöpf — ihm, gleich Evremont, „das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand je erfunden" — mit gewohnter derber Faust in die Rumpelkammer des Unsinns. Selbst die, wie wir sahen, von Evremont geschonte Autorität Lully's findet vor seinen Augen keine Gnade; er liest ihm den Text wie nur irgend Einem: „Dieser bemächtigte sich der französischen Opernbühne und richtete Alles nach seinem Kopfe ein; die Poeten mußten nach seiner Pfeife tanzen und solche Stücke ersinnen, darinnen fein viel Buntes und Seltsames ausgeführt werden konnte. Es mußten viele Götter in allerhand Maschinen erscheinen, und sonderlich mußten die Arien dem Musikmeister viel Gelegenheit geben, seine Künste anzubringen. Dabei hub man fast alle Regeln der guten Trauer- und Lustspiele gänzlich auf. Es wurde nicht mehr auf Erregung des Schreckens und des Mitleides, auch nicht auf Verlachung menschlicher Thorheiten gesehen, sondern die phantastische Romanliebe behielt fast allein den Platz; die Schreibart wurde hochtrabend und ausschweifend; die Charaktere waren theils übel formiret, theils immer einerlei. Mit Einem Wort: die Opera wurde ein ganz nagelneues Stück in der Poesie, davon sich bei den Alten wohl Niemand hätte träumen lassen. Die Musik an sich ist zwar eine edle Gabe des Himmels: ich gebe auch zu, daß die Komponisten viel Kunst in ihren Opern anzubringen pflegen; wiewohl sie auch oft übel angebracht wird. Aber was die Poeten daran thun, tauget gar nichts." — Und auch dieser Deutsche hatte hierin für seine Zeit, und nicht bloß für diese, so ziemlich Recht. Nur Schade, daß seine mit Fenelon laut ausgesprochene

Schadenfreude über die Unvollkommenheit des ganzen Opernwesens und seine Freude über den in Deutschland mehr und mehr abnehmenden Geschmack daran ihm und der Sache, wie der Erfolg lehrte, nicht viel half. Es ging ihm mit dem Wechselbalg der Oper wenig besser, als mit dem verbannten und verbrannten Harlekin. —

Richten wir nun weiter unseren Rückblick auf die Geburtsstätte der Oper: Italien, so begegnet uns dort zunächst in Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) eine wissenschaftliche Größe von anerkannter Autorität auch im Kunstbereiche. Sein bedeutendes Werk „Della perfetta Poesia Italiana" (zuerst Venedig 1723, neueste Ausg. von 1821) widmet der Oper, dem Verhältniß der dramatischen Poesie und Musik, gleich ernste als lichtvolle Betrachtung. Auch jetzt noch ist sie von Werth, nicht bloß historischem, und darf ihre Beachtung hier fordern. Der bezügliche Theil findet sich im fünften Kapitel des dritten Buches (Tom. II., p. 26—38 der Ausg. von 1770, auch übersetzt in den Leipziger Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredtsamkeit, 23. Stück, Bd. 6, 1740, S. 485—510). Nur Einiges daraus sei hier dargeboten.

„Es ist unleugbar — sagt Muratori u. a. — daß die theatralische Musik zu unseren Zeiten in eine übermäßige Weichlichkeit und in ein weibisches Wesen verfallen, wodurch sie viel eher geschickt ist, die Gemüther der Zuhörer zu verderben, als sie zu reinigen und zu bessern, wie die alte Musik gethan hat. Was würde jetzt der göttliche Platon sagen, wenn er die Musik auf unseren Theatern hören könnte, da er sogar in seinen Büchern von der Republik die Musik seiner Zeiten, welche nur einige Weichlichkeit verrieth, als eine den guten Sitten der Bürger gefährliche Sache mit solchem Eifer tadelt! — Man legt sich nicht mehr auf die theatralische Kunst, welche, wie Quintilian (Buch 2, Kap. 10) sagt, durch den Gesang die menschlichen Leidenschaften erregen und besänftigen lehrte. Alle Sorgfalt wird auf das Vergnügen der Ohren gewendet. Aber es werden weisere Zeiten kommen, wie ich hoffe, welche die Musik umgestalten und ihr die alte Majestät und die ehrbare Wolanständigkeit wiedergeben werden, deren sie so sehr bedarf, um ein gesundes Vergnügen zu erwecken. (Ma verrano ancora tempi più saggi, così mi fo io a sperare, che riformeranno la Musica, e le renderanno la sua maestà, e quell'onesto decoro, di cui ella ha tanto bisogno per darci un sano diletto.)

Anlangend die Poesie, woraus diese theatralischen Stücke bestehen, so bedauere ich die Dichter, daß ihre Kunst verurtheilt ist, dieser Schaubühne zu dienen. Die Poesie hat sich auf schimpfliche Art in Ketten legen lassen, und an-

statt daß die Musik früher eine Dienerin derselben war, ist die Poesie jetzt eine Sklavin der Musik (e laddove la Musica una volta era serva e ministra di lei, ora la Poesia è serva della Musica). Nichts ist aber so augenscheinlich, als daß jetzt die Poesie der Musik gehorcht und nicht befiehlt. (Ma nulla è più evidente, quanto che la Poesia ubbidisce ogni, et non commanda alla Musica). Erstlich pflegt man dem Dichter die Anzahl der Personen vorzuschreiben, um sich nach Zahl und Beschaffenheit der Sänger zu richten. Man will, daß er nach der Geschicklichkeit des Musikers Arien und Recitative machen, ändern, zusetzen und wegnehmen soll. Jeder Sänger maßt sich an, dem Poeten zu befehlen und die Verse nach seiner eigenen Einbildung von ihm zu verlangen. So sind die Dichter genöthigt, ihre Stücke nicht wie es die Kunst oder der Inhalt derselben erheischt, sondern wie es die Musik haben will, anzugeben und einzukleiden. Was bleibt alsdann der Poesie auf dem Schauplatze für Nutzen und Ruhm übrig? — Die Musik ist also dasjenige, was in den Opern sich allein zu zeigen pflegt und zeigen will, und man sucht heut' zu Tage auf dem Theater die Poesie zu keinem anderen Behufe, als der Musik zu einem Mittel und Werkzeuge zn dienen, anstatt daß sie sonst, wie es sein sollte, der Hauptzweck zu sein pflegte (laddove ella soleva e doveva essere il fine principale). — Die Komponisten lieben eben nicht diejenigen Stücke, die sehr ausgearbeitet sind und viele sinnreiche Gedanken enthalten, weil zu den Versen und Arien solcher Stücke die Musik sich nicht leicht setzen läßt. Man will nur angenehme und wolklingende Worte haben und es ist diesen Meistern lieb, wenn die Arien von starken Gedanken und sinnreichen Einfällen leer sind, dafern sie nur schöne und woltönende Worte enthalten.

Durch die Herrschaft der Musik werden der Poesie tausend Fesseln angelegt, tausend Hindernisse bereitet. Die gezwungene Unterwerfung der Poesie unter die Botmäßigkeit der Musik läßt das arme Gedicht in viele Aengste, Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten fallen. Ein nicht geringer Theil der Oper besteht in den Arien, das heißt: in unnöthigen Worten; einen andern Theil bilden die Verse, die der Poet einem Andern zuliebe oft einzuschalten gezwungen wird und die rein überflüssig sind. Hinzukommt noch der moderne Geschmack, daß man das Recitativ als eine lästige Sache nicht sehr vertragen kann, obgleich in diesem, nicht in der Arie, die Verwicklung, Ausführung und das Wesen der Fabel liegt. Wenn man diese eingebildete Tragödie gegen die wahre hält, so ist zwischen ihnen gar keine Aehnlichkeit zu finden. — Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Musik an sich die Macht besitzt, die Leidenschaften zu erregen. Aber in der Regel bringt sie diese besondere Wirkung im Drama nicht hervor, und zwar

sowol durch eigene Schuld, als durch die der Sänger selbst. Entweder man lernt oder man gebraucht heut' zu Tage die Musik nicht, welche die Affekte zu erregen vermag; und vielleicht hat man die Wissenschaft derselben ganz und gar verloren und weiß nichts mehr als die Namen der phrygischen, lydischen, äolischen, dorischen, hypophrygischen und anderer dergleichen Töne. Mit großem Fleiße haben die Alten die Kunst dieser Weisen erlernt nnd dadurch die verschiedenen Affekte der Zuhörer erweckt und beruhigt. Jetzt will man nur das Ohr kitzeln.

Wenige unter den Sängern begreifen die Stärke der Worte, noch seltener sind diejenigen, die sie auszudrücken wissen. Ihre ganze Sorgfalt wenden sie auf die Kunst, zu singen; aber der Kunst, gut zu recitiren, die von jener sehr verschieden ist und zur echten Darstellung des Gegenstandes und der Leidenschaften wesentlich erfordert wird, befleißigt sich keiner von ihnen. Da sich nun mit der fast allgemeinen Unwissenheit der Sänger ihre geringe Aufmerksamkeit, um mich keines härteren Ausdruckes zu bedienen, verknüpft und die geringe Geschicklichkeit der heutigen Musik hinzukömmt, die Affekte da, wo es nöthig, zu erregen: was Wunder, wenn man in unseren Opern nicht mehr die Erweckung der Leidenschaften wahrnimmt, die man in der ächten Tragödie so sehr anstrebt?

Die Unwahrscheinlichkeit ist auf unseren Opernbühnen noch mehr gewachsen, seitdem man die Arien und Kanzonetten, welche mit der wahren Nachahmung nichts gemein haben, in die Dramen eingeführt. Ich will nur erwähnen, daß es allzu unwahrscheinlich ist, wenn man sich vornimmt, wirkliche Personen nachzuahmen und hernach ihre ernsthaften Gespräche über wichtige Gegenstände mit dergleichen Arien unterbricht, indeß der andere Sänger müssig und stumm dastehen und die schöne Melodie des ersten anhören muß, während die Natur der Sache erheischt, seine begonnene Rede fortzusetzen. Und wer hat wol eine Person gesehen, die im gemeinen Leben öfters einerlei Worte und Gedanken wiederholt? Aber was ist lächerlicher, als zwei Personen zu sehen, die singend mit einander duelliren, die mit einer süßen und ruhigen Arie sich zum Tode bereiten oder ein grausames Mißgeschick beklagen? welche lange Zeit verweilen, die Musik und die Worte eines solchen Gesangsstücks zu wiederholen, während die Situation verlangt, eilig sich zu entfernen und nicht die Zeit mit Plaudern zu verderben?

Irre ich nicht, so kann man endlich schließen, daß die heutigen Opern als Tragödien betrachtet, eine Mißgeburt und eine Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten sind. (Può, se non erro, finalmente conchiudersi, che i moderni Drammi, considerati in genere di Poesia rappresentativa, e di Tragedia, sono un monstro, e un' unione di mille inverisimili). Das Volk hat von ihnen keinen Nutzen, sondern vielmehr großen Schaden; eben so wenig

kann man von ihnen die Ergötzung hoffen, für die sie doch zumeist oder allein erfunden sind. Bei alledem herrschen diese Opern und das Volk strömt zu ihnen, entweder wegen der Pracht ihrer Ausstattung, oder aus Gewohnheit, oder weil sie den Vornehmen gefallen, oder in Hoffnung, kunstreiche Musiker zu hören, oder wegen anderer verborgener und nicht allzu ehrbarer Vortheile. Und wenn sich die Zeiten und der Geschmack nicht ändern, so wird es diese beliebten Schauspiele mit einem eben so niedrigen als ungerechten Beifall zu ehren fortfahren. (E se non si cangiano tempi, e gusti, seguita tuttavia ad onorar con plauso, non men vile, chi ingiusto, così accreditati spettacoli)." —

Von derselben Stelle hören wir weiter eine andere gewichtige Stimme vernehmlich erschallen. Mit Konsequenz, mit logischer künstlerischer Begründung treten aus dem Munde eines der tiefsten Beobachter als Philosoph und Sachkundiger, eines anmuthigen Dichters und klassischen Prosaisten, eines der größten und feinsten Kunstkenner des vorigen Jahrhunderts, die alten Klagen an uns heran. Es ist dieß der Graf Francesco Algarotti (geb. zu Venedig 1712, gest. zu Pisa 1764), ein um wenige Jahre älterer Zeitgenosse Gluck's, ein Freund Friedrich's des Großen.

Der Zustand der Musik seines Vaterlandes gab dem denkenden Geiste, dem durch Studium, durch vielfache Anschauungen und Erfahrungen auf Reisen im In- und Auslande gereiften Geschmack und Kunstsinn dieses ausgezeichneten Mannes, einer Autorität seiner Zeit, Anlaß und Stoff zu Betrachtung, Vergleichung, Forschung und zur Darlegung seiner Ansichten und Vorschläge zu Verbesserung des Vorhandenen, zu Abhilfe, zu Hebung der Oper auf die natur- und kunstgemäß würdige Stufe.

Das Ergebniß seiner Forschungen auf dem Felde der Kunst überhaupt hat Algarotti im zweiten Theile seiner Werke (Livorno 1764, neue Ausg. Venedig 1791) unter dem bescheidenen Titel: „Saggi sopra le belle arti" (Versuche über die schönen Künste)*) niedergelegt. Architektur, Malerei und Oper sind die hauptsächlichsten Gegenstände. Die Abhandlung über die Oper (Saggio sopra l'opera in musica, mit dem Motto aus Ovid's Metamorphosen: Sed quid tentasse nocebit?), geschrieben zu Pisa 1762, p. 251—327 der Livorner Ausgabe, ist — ein nicht unbemerkenswerthes Zusammentreffen — gleich dem

---

*) In einer jetzt nicht mehr völlig zulänglichen, zu ihrer Zeit aber verdienstlichen deutschen Uebersetzung von R. E. Raspe, Kassel 1769.

Schreiben St. Evremont's, einem bedeutenden englischen Staatsmanne: dem großen William Pitt, Grafen von Chatham, gewidmet.

Wir müssen uns begnügen, die hauptsächlichsten der Algarotti'schen Gedanken hervorzuheben, auf das Werk selbst verweisend, eine der wichtigsten Urkunden, klein zwar im Umfang, ungemein erheblich aber für die Zeit, in der es erschien, und für die Geschichte, wie für die Aesthetik unserer Kunst.

Die Einleitung führt in übersichtlicher energischer Zusammenfassung den damaligen äußeren Stand und den Kern der Sache lichtvoll nnd klar vor das Auge.

Unter allen Arten von Vergnügungen und Genüssen des schönen Geistes — sagt Algarotti — ist vielleicht die sinnreichste und vollkommenste die musikalische Oper. Als man sie erfand, unterließ man nichts zur Erreichung des gewollten Zweckes. Und man kann mit Grund behaupten, daß Alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Malerei Reizendes haben, sich in der Oper glücklich vereine, die Sinne zu fesseln, das Herz zu entzücken und die Seele in die angenehmste Täuschung zu versetzen. Es verhält sich aber mit der Oper wie mit den gewöhnlichen mechanischen Instrumenten: je zusammengesetzter, je leichter werden sie schadhaft. Es wäre also auch kein Wunder, wenn dieß sinnreichste, aus so vielen Stücken zusammengesetzte Werk seiner Absicht nicht mehr entspräche. Erwägt man aber, mit wie wenig Sorgfalt die Leiter unseres Vergnügens den Text oder die Poesie wählen, wie die Wahrheit im Singen und Recitiren, der Zusammenhang und Einklang des Textes mit der Handlung, der Dekorationen mit der Scene ihnen so ganz gleichgültig ist: so läßt sich sehr leicht begreifen, daß ein Schauspiel, das seiner Natur nach das angenehmste von allen sein sollte, abgeschmackt und langweilig wird. (Egli sarà assai facile a comprendere, qualmente una scenica reppresentazione, che dovrebbe di sua natura esser tra tutte la più dilettevole, riesca cotanto insipida e nojosa). Der Mangel an Uebereinstimmung der verschiedenen Theile läßt keinen Schatten von Nachahmung mehr übrig; die ganze Illusion schwindet, da sie nur aus der vollkommenen Vereinigung aller Theile entstehen kann; und so wird die Oper, die kunstvollste Schöpfung des menschlichen Geistes, ein mattes, zusammenhangloses, unwahrscheinliches, monströses, groteskes Werk, das die schimpflichen Bezeichnungen, die man ihm giebt, und den Unwillen Derjenigen verdient, welchen das Gefallen daran ein wichtiger und ernster Gegenstand ist. — Ein englischer Schriftsteller drückt sich darüber also aus:

„Wie das Wasser einer gewissen Quelle in Thessalien seiner erstarrenden Eigenschaft halber blos in einem Eselshufe aufbewahrt werden konnte: so kann

auch dieß frostige, zusammengestückelte Ding, die Oper, nur solchen Köpfen gefallen, die besonders dazu gemacht sind. The World, Nr. 156. Schon lange Zeit vorher setzte Addison über das fünfte Gespräch im ersten Bande des „Zuschauers" (Spectator)*), welches von der italienischen Oper handelt, den horazischen Vers (Dichtkunst, V. 5):

Spectatum admissi risum teneatis amici?
(Haltet zurück ihr das Lachen, ihr Freunde, zum Schauen gelassen?)

Wer aber — fährt Algarotti fort — die Oper in ihre alte Vortrefflichkeit und Würde wieder einsetzen will, muß vor allem die Hand an eine so schwere als nöthige Sache legen: das musikalische Gebiet in gute Ordnung zu bringen und die Virtuosen wie vor Alters einer Disciplin und Herrschaft zu unterwerfen. Er ergeht sich nun über die Ausschreitungen, die Eigenmächtigkeiten der damaligen Sänger (wie Gluck nach ihm ebenfalls) und bemerkt, daß zu deren Abstellung dem Dichter vornehmlich das mit Unrecht ihm entwundene Ruder wieder in die Hand gegeben werden müsse.

In den nun folgenden einzelnen Theilen seines Werkes (vom Buche, von der Musik, von der Art zu singen und zu recitiren, vom Ballet, von den Dekorationen, vom Theater) zieht Algarotti die Grundlinien zur Herstellung eines würdigen Zustandes des musikalischen Drama's.

An erster Stelle steht ihm das Buch, der Text, dessen Wahl und Beschaffenheit er die größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt zugewandt wissen will. Aus dem Buche allein, sagt er, läßt sich entscheiden, ob das dramatische Werk gut gerathen, oder schlecht ausfallen werde. Es ist der Grundriß des Gebäudes, die Leinwand, worauf der Dichter das Bild gezeichnet, das der Komponist auszumalen hat. Der Dichter dirigirt den Tänzer, den Maschinisten, den Maler, ja sogar die Kleiderkammer. Er umfaßt in seinem Geiste das ganze Drama, und was er nicht selbst ausführt, hat er doch wenigstens angeordnet.

Er geht auf den Ursprung der Oper und die leitende Absicht ihrer Schöpfer zurück. „Die Intention unserer Dichter war, die griechische Tragödie auf das moderne Theater wieder zu verpflanzen, Melpomene zurückzuführen im Gefolge der Musik, des Tanzes und des ganzen Pompes, die in den Zeiten des Sophokles und Euripides ihre Begleitung bildeten. Und damit dieser Pomp der Tragödie natürlich sei, nahmen sie ihre Stoffe (argomenti) aus dem heroischen Zeitalter oder aus der Mythologie. Als die Oper aus den Palästen

*) Edinburgher Ausg., 1761, Bd. 1, S. 27—30.

der Großen auf die öffentlichen Theater übergegangen, wandte man sich von den glanzvollen und kostspieligen fabelhaften Stoffen zu den historischen; die Oper stieg gleichsam vom Himmel auf die Erde herab, aus der Gemeinschaft der Götter sah sie sich in die Gesellschaft der Menschen gewiesen. Die Gewöhnung an den früheren äußeren Glanz glaubte man durch eine größere Regelmäßigkeit des Drama's, durch die Kunst der Poesie im Verein mit einer verfeinerten Musik entschädigen zu können. Damit aber die Vorstellung nicht zu kahl und einförmig sei, führte man in den Zwischenakten die Intermezzi's und dann die Ballets ein, so daß die Oper allmälig die gegenwärtige Gestalt gewann."

Auf die Schwierigkeiten der mythologischen sowol, als der historischen Stoffe hindeutend, bemerkt unser Kunstrichter, daß die ersteren wegen ihrer vielen Maschinen und Erscheinungen dem Dichter zu enge Schranken setzen, für die Schürzung und Entwickelung des Knotens, wie für die Entfaltung der Charaktere, was beides in der Oper nöthig, da sie wesentlich nichts anderes sei, als eine musikalisch recitirte Tragödie, (la quale non è altro in sostanza che una Tragedia recitata per musica). „Hierin liegt der Grund, weshalb viele französische Opern, der ersten von den unseren zu geschweigen, gleichsam nur ein Schauspiel für die Augen und mehr Maskerade als Drama sind. Die Haupthandlung wird durch Nebenwerk fast erdrückt und der poetische Theil so schwach und zerrissen, daß man sie mit einigem Recht ein Flickwerk von Madrigalen genannt hat."

Die historischen Stoffe aber hält er wegen ihrer geringeren Wahrscheinlichlichkeit im Gewande der Musik zur musikalischen Behandlung nicht völlig geeignet, indem er auf das Unnatürliche der Triller eines Cäsar oder Cato und daneben auf die mindere Mannigfaltigkeit jener Stoffe, auf ihre Monotonie gegenüber den fabelhaften Süjets und die Schwierigketen rücksichtlich der zu einer historischen Handlung schicklichen Ballete und Intermezzi's hinweist. „Die Bühne bleibt fast immer leer, wenn man nicht zu dem Troß des Pöbels, der Komparsen, seine Zuflucht nehmen will, die in unseren Opern die Könige selbst bis in ihr Kabinet zu begleiten pflegen. Die Intermezzi's und Tänze aber müssen mit dem Drama eine Einheit bilden, sie müssen wesentliche Theile des Ganzen sein, wie die Zierrathen guter Gebäude, die nicht blos zu schmücken, sondern auch zu tragen haben. — Gegen alle diese Schwierigkeiten kann sich der Dichter nur durch eine geschickte Wahl seiner Fabel wahren. Und zur Erreichung seines Zweckes, das Herz zu bewegen, die Augen zu erfreuen und dem Ohre zu gefallen, ohne die gesunde Vernunft zu beleidigen, wird er wol thun, eine in entfernten Zeiten und Ländern spielende Handlung zu wählen, welche vermöge ihres

Orts das Wunderbare in sich trägt und zugleich einfach und bekannt ist. — Wer mit Einsicht und Verstand das Gute aus der Fabel vergangener Zeiten zu benutzen und aus der Geschichte der unsrigen beizubehalten weiß, wird es in der Oper machen, wie man es in den Staaten machen muß: um sie am Leben zu erhalten, ist es nöthig, sie von Zeit zu Zeit auf ihre ersten Grundsätze zurückzuführen.

Erscheint dieß bei einer Wissenschaft oder Kunst erforderlich, so ist es gewiß auch bei der Musik der Fall; so sehr ist sie von ihrer alten Würde ausgeartet. Ohne Rücksicht auf den Anstand, hat sie ihre Grenzen überschritten und sich zu allen Arten von Launen, Thorheiten und Unsinn hinreißen lassen; und es wäre endlich wol einmal Zeit, das Urtheil der Lacedämonier gegen Denjenigen zu erneuern, der durch ausschweifende Liebe zu Neuerungen die Musik mit seiner Bizarrerei verwirrt und ihr kräftiges Wesen in ein weibisches und süßliches verkehrt hat. Dergleichen Neuerungen in dieser Gattung sind unseren Landsleuten nur zu angenehm.

Eine andere Hauptursache des jetzigen Verfalls der Musik — fährt Algarotti im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung fort — ist die eigene und besondere Herrschaft, der sie sich bemächtigt hat, und die zu einer außerordentlichen Höhe herangewachsen. Der Komponist benimmt sich wie ein Despot. Er will nur für sich arbeiten und nur als Musikus gefallen. Um alle Welt will es ihm nicht in den Kopf, daß er subordinirt sein soll und daß die Wirkung der Musik darin liegt, Dienerin und Gehülfin der Poesie zu sein. (Il compositore si comporta quivi come despotico, vuol pure far da se, e piacere, unicamente in qualita di musico. Per cosa del mondo non gli può entrare in capo, ch'egli ha da essere subordinato, e che il maggior effetto della Musica ne viene dallo esser ministra e ausiliaria della poesia). Seine eigentliche Aufgabe ist: das Gemüth zum Eindruck der Verse vorzubereiten, im Ganzen den Affekt zu erregen, der mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat. Mit Einem Wort: er soll der Sprache der Musen eine größere Kraft und eine größere Energie geben (dare in una parola al linguaggio delle Muse maggior vigore e maggiore energia).

Auch hat der Vorwurf, den man der Oper macht, daß die Helden darin singend zum Tode gehen,*) in nichts anderem seinen Grund, als weil zwischen den Worten und dem Gesange keine Harmonie waltet. Schweigen also die

*) Vergl. oben Evremont.

Triller da, wo die Leidenschaften sprechen, und wäre die Musik geschrieben wie es sich gebührt: so würde es eben so wenig unschicklich sein, singend als reimend zu sterben. Es ist allgemein bekannt, daß vor Zeiten die Dichter zugleich Tonkünstler waren. Und damals war die Vokalmusik, was sie nach ihrer wahren Absicht und Bestimmung zu sein hat: ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Empfindung und des Affektes der Seele. Heutigen Tages aber gehen die beiden Zwillingsschwestern Poesie und Musik getrennt auf verschiedenen Wegen. (E con ciò la Musica vocale era 'quale ha da essere secondo la vera instituzione sua: una espressione più viva, più calda dei concetti, e degli affetti dell'animo. Ma ora che le due gemelle poesia e musica vanno disgiunte.) Was Wunder, daß, wenn die eine ausmalen soll, was die andere gezeichnet hat, die Farben zwar schön ausfallen, die Umrisse aber gänzlich vernachlässigt werden? Dieser großartigen Inkonvenienz vermag nur der Geschmack und Verstand des Tondichters abzuhelfen, wenn er auf die Absicht des Dichters hören und sich mit ihm verstehen will, bevor er eine Note auf's Papier bringt, ihn auch hernach zu Rathe zieht, wie es Lully mit Quinault und Vinci mit Metastasio gemacht, denn nur dieses entspricht der wahren Theater-Disciplin."

Symphonie (Ouvertüre), Recitativ und Arie sind weitere Gegenstände der Betrachtung des tiefen Kunstkenners. Seine Gedanken vollständig wiederzugeben, müssen wir uns leider versagen. Nur einige wenige Punkte seien hervorgehoben.

„Ungemein einfach — bemerkt er unter anderem — sind die Arien anfänglich im Vergleich mit dem gewesen, was sie jetzt sind, sowol durch die Melodie, als durch das Accompagnement wenig vom Recitativ unterschieden. Der ältere Scarlatti war der erste, der ihnen mehr Geist und Leben verlieh und sie mit schönerer und stärkerer Begleitung ausschmückte. Sie waren mit Maß angewandt, verständlich, deutlich, von großem Charakter, nicht geleckt und ärmlich. Jetzt werden die Arien durch Zierrathen verunstaltet. Die Ritornelle, womit sie beginnen, pflegen entsetzlich lang zu sein und sind gewöhnlich überflüssig. In den zornigen Arien z. B. ist es höchst unwahrscheinlich, daß der Sänger mit verschränkten Armen das Ende des Ritornelles abwartet, bis er der Leidenschaft seines Herzens ihren freien Lauf lassen kann. — Und diese ewigen Wiederholungen und Anhäufungen der Worte, blos der Musik zu Gefallen, ohne den mindesten Sinn, wie langweilig und unerträglich sind sie! Man darf die Worte nicht wiederholen, als wo die Leidenschaft es erheischt. — Es scheint, als ob unsere Komponisten es wie manche Schriftsteller oder Redner machten, die sich

um die Verbindung und Ordnung ihres Vortrages nicht bekümmern und nur wolklingende Worte und Phrasen häufen. — Diejenigen Arien bleiben Jedem im Gedächtniß, die etwas ausmalen und ausdrücken, die man redend nennen kann und welche in sich mehr Natürliches haben. Und die schöne Einfalt, welche allein die Natur nachahmen kann, wird stets den gesuchtesten Zierrathen der Kunst vorgezogen.

Die Dichtkunst und die Musik schlugen, obgleich sie so eng verbunden sind, ganz entgegengesetzte Wege bei uns ein. Die Musik war im vorigen Jahrhundert (dem 17.) von der Affektation und von der Weitschweifigkeit sehr entfernt, in welche sie jetzt verfallen ist. Sie ging zu Herzen, wußte sich darin zu erhalten, vermählte sich mit dem Wort und war, um wahrscheinlich zu sein, höchst einfach und wirkungsvoll, während die Poesie von aller Wahrheit entblößt, voller Hyperbeln, Wortspiele und Phantastereien war. Als die Poesie wieder den wahren Weg betrat, verließ ihn die Musik."

Der Abschnitt „von der Art zu singen und zu recitiren" ist ebenfalls heut' noch belehrend für Sänger und Komponisten. „Der Gang, der Gesichtsausdruck, die Stellungen und Bewegungen unserer Sänger — heißt es unter anderem — passen vollkommen zu dem schlechten Anstande, womit sie singen und sich ausdrücken. Denn sie sind in den ersten Grundsätzen ihrer Kunst so unerfahren und ungeschickt; — was Wunder, wenn sie die höchsten Feinheiten nicht erreichen, die so schwer sind, und ohne welche in keiner Handlung Würde noch Wahrheit sein kann. — Die Aktion bei den stummen Partieen ist ein Theil der Darstellung, der ganz von der Einsicht des Akteurs abhängt. Unsere Roscii denken eher auf alles Andere, als auf das, worauf sie denken sollten. — Die wahre Kunst gebietet dem Sänger, seine Arien zu singen, nicht sie zu vertrillern, zu vergurgeln und zu arpeggiren. — Und hätte eine ausdrucksvolle, von Instrumenten begleitete Melodie eine gute Poesie zur Grundlage, würde sie vom Sänger ohne Affektation gesungen, mit anständiger edler Geberde belebt: die Musik hätte gewiß das Vermögen, Leidenschaften zu erregen und zu besänftigen, und man würde vielleicht noch jetzt dieselbe Wirkung erneuet sehen, welche sie vormals hatte. Sicher ist es: würde die Musik wieder in ihren vorigen Stand gesetzt, man würde die Oper von Anfang bis zu Ende mit der größten Aufmerksamkeit und mit nicht minder wahrem Vergnügen und Genuß hören."

Und mit folgenden Worten schließt der edle Kunstfreund und Kunstkenner im Wesentlichen seine Betrachtungen:

„Meine Absicht war keine andere, als das Verhältniß zu zeigen, in welchem die wesentlichsten Theile der Oper zu einander stehen, damit ein regelmäßiges

harmonisches Ganzes daraus werde. Auch fügt es sich vielleicht einmal, daß unter dem Schutz eines Fürsten, der die Künste kennt und liebt, diese dramatische Vorstellung wieder zu ihrem alten Glanze gelange. Man würde alsdann gewahren, daß ein schönes, prächtiges Theater ein Ort sei, nicht, eine lärmende Versammlung aufzunehmen, sondern ein feierlicher Hörsaal, in welchem die Addison, die Dryden, die Marcelli 2c. sitzen könnten. Sie hätten dann keine Ursache mehr, zu sagen, die Oper sei ein unzusammenhängendes, monströses und groteskes Unding; sie würden im Gegentheil ein wahres Bild der alten Tragödie darin erblicken, wo sich Architektur, Poesie, Musik, Tanz und scenischer Apparat vereinigen, die Illusion hervorzubrirgen, die über den Menschen so viele Macht hat und ihm aus tausend Freuden eine ganze und einzige schafft!" —

Die Zeitfolge leitet auf Frankreich zurück, indem wir einer anderen Autorität auch in Sachen der Musik: J. J. Rousseau, uns zuwenden. In dem nicht blos zu seiner Zeit berühmten Dictionnaire de Musique, aus dem Jahre 1764, (Oeuvres, Tom. XVII und XVIII der Genfer Ausgabe von 1782), namentlich unter dem Artikel „Opéra" (XVIII, p. 42 sqq.) wirft er auch auf unser Thema den Blick eines Geistes, der die Zustände der damaligen, wie der früheren dramatischen Musik erkannte und das Verhältniß zwischen Dichter und Komponisten abzuwägen wußte.

Gedicht, Musik und Dekoration sind die drei Bestandtheile, die er der Oper als wesentliche zueignet. Die Poesie spricht, nach ihm, zum Geist, die Musik zum Ohr, die Malerei zum Auge, dergestalt, daß alle drei sich vereinigen, das Herz zu bewegen und zusammen denselben Eindruck durch verschiedene Organe hervorzubringen.

„Die Poesie der Griechen — sagt er — war musikalisch, ihre Musik deklamatorisch, so zwar, daß ihr Gesang fast ein erhöhetes Gespräch war und sie ihre Verse sangen. Gewiß ist, daß die griechische Tragödie in einer dem Gesange sehr ähnlichen Weise mit Begleitung von Instrumenten recitirt wurde; ein Recitativ, das den Reiz des musikalischen Tones mit der ganzen Harmonie der Poesie und der ganzen Kraft der Deklamation in viel größerer Energie, als das moderne Recitativ verband." *)

---

*) Anderswo (Observations sur l'Alceste de M. Gluck, Oeuv. Tom. XVI, p. 400) sagt Rousseau: „Ich habe behauptet und ich glaube, daß die Tragödien der Griechen wahre Opern waren. Die griechische Sprache, wahrhaft harmonisch und musikalisch, hatte in sich selbst

Der Vergleich der melodischen griechischen Sprache mit den modernen, namentlich der französischen, fällt zum Nachtheil der letzteren aus, und in der Rauhheit dieser erblickt Rousseau die Schwierigkeit einer richtigen und schönen Verschmelzung der beiden Elemente in der Oper: des dichterischen und des musikalischen. „Bei einer gezwungenen, gekünstelten Sprache haben wir Mühe zu fassen, was man uns sagen will, mit viel Lärm giebt man uns wenig Gemüthsbewegung (émotion). Daher die Nothwendigkeit, das sinnliche Vergnügen zur Unterstützung des geistigen herbeizurufen und durch den Reiz der Harmonie die Energie des Ausdruckes zu ersetzen. Je weniger man also das Herz zu rühren weiß, je mehr muß man dem Ohr zu schmeicheln wissen, und wir sind gezwungen, in dem Sinneneindruck (sensation) das Vergnügen zu suchen, welches das Gefühl (le sentiment) uns versagt. Hier der Ursprung der Arien, der Chöre, der Symphonie (Ouvertüre) und jener berückenden Melodie, womit die moderne Musik oft auf Kosten der Poesie sich schmückt, die aber der gesunde Geschmack vom Theater zurückweist, wenn sie ihm schmeichelt. ohne ihn zu ergreifen."

Nachdem er auf Ursprung und Fortgang der Oper seine Betrachtung gerichtet, bemerkt er unter anderem:

„Bald begann man gewahr zu werden, daß unabhängig von der musikalischen Deklamation, welche der Sprache oft schlecht zusagte, die Wahl des Taktes, der Harmonie und der Gesänge für die Dinge, die man zu sagen hatte, nicht gleichgültig war, und daß folglich die Wirkung der Musik allein, die vorher auf die Sinne beschränkt war, bis zum Herzen dringen konnte. Die Melodie, welche anfänglich nur aus Nothwendigkeit von der Poesie sich getrennt hatte, zog von dieser Unabhängigkeit Vortheil, um sich absolute und rein musikalische Schönheiten beizulegen; die entdeckte oder vervollkommnete Harmonie öffnete ihr neue Wege, zu gefallen und zu ergreifen, und das Sylbenmaß, vom Zwang des poetischen Rhythmus befreit, erlangte auch eine Art von besonderem Takt und Fall, welche sie nur durch sich selbst allein erhielt. Die Musik, auf diese Weise zu einer dritten Art von Nachahmung geworden, hatte bald ihren Ausdruck, ihre Gemälde ganz un-

---

einen melodischen Accent und es durfte nur der Rhythmus sich damit verbinden, um die Deklamation musikalisch zu machen. So wurden daher nothwendig nicht blos die Tragödien, sondern alle Dichtungsarten gesungen; die Dichter sagten mit Recht am Eingang ihrer Werke: ich singe! — eine Formel, die unsere Dichter sehr lächerlicherweise beibehalten haben." — Nachdem er auf den geringeren musikalischen Charakter unserer modernen Sprachen (production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'Italienne) hingewiesen, bemerkt er: „Es gilt die Lösung eines großen und schönen Problems, zu bestimmen, bis wie weit man die Sprache singen und die Musik reden lassen kann. Von einer guten Lösung desselben hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab."

abhängig von der Poesie. — Nachdem die Musik ihre Kräfte versucht und gefühlt, beginnt sie, die Poesie zu verachten, die sie begleiten sollte, und wähnt mehr werth zu sein, wenn sie aus sich selbst die Schönheiten gewinne, die sie mit ihrer Gefährtin getheilt hatte. Sie nimmt sich noch vor, es ist wahr, die Ideen und Empfindungen des Dichters wiederzugeben; aber sie nimmt einigermaßen eine andere Sprache an, und obwol der Gegenstand derselbe ist, bieten Dichter und Musiker, zu sehr geschieden in ihrer Arbeit, hier gleichzeitig zwei zwar sich ähnelnde, aber sehr verschiedene und getrennte Bilder dar, die sich gegenseitig schaden. Der Geist, gezwungen sich zu theilen, wählt und heftet sich auf das eine Bild mehr, als auf das andere. Hat der Musiker mehr Kunst, als der Dichter: so verdunkelt er ihn und macht ihn vergessen. Der Darsteller, wenn er sieht, daß der Zuschauer die Worte der Musik aufopfert, opfert seines Theils die theatralische Geberde und Aktion dem Gesange und dem Glanze der Stimme. Man vergißt somit gänzlich das Bühnenstück, und das Schauspiel verkehrt sich in wahres Konzert. Befindet sich dagegen der Vortheil, das Uebergewicht auf Seiten des Dichters, so wird die Musik fast gleichgültig und der Zuschauer, von dem Lärm getäuscht, beirrt, wird den Tausch dahin treffen können, daß er einem schlechten Musiker das Verdienst eines vortrefflichen Dichters beilegt und Meisterstücke der Harmonie zu bewundern glaubt, indem er ein schönes Gedicht bewundert.

Von der Art sind die Fehler, welche die absolute Vervollkommnung der Musik und ihr Mangel an Uebereinstimmung mit der Sprache in die Oper einführen können. Diejenigen Sprachen sind am meisten geeignet, sich unter die Gesetze des Taktes (de la mesure) und der Melodie zu beugen, wo jenes Doppelwesen (duplicité) am wenigsten hervortritt, weil die Musik blos den Ideen der Poesie sich widmet und diese ihrerseits den Modulationen, Beugungen und Betonungen (inflexions) der Melodie sich fügt. Wenn die Musik aufhört, den Rhythmus, den Accent und die Harmonie des Verses zu beachten: so krümmt sich (se plie) der Vers und unterwirft sich dem Fall des Taktes und dem musikalischen Accente. Hat aber die Sprache weder Anmuth, noch Biegsamkeit: so hindert die Rauhheit der Poesie diese, sich dem Gesange zu fügen, selbst die Lieblichkeit der Melodie verwehrt ihr, der guten Recitation der Verse sich zu weihen, und man empfindet in der gewaltsamen Vereinigung dieser beiden Künste eine ewige Beengung, welche das Ohr beleidigt und das Anziehende, den Reiz der Melodie mit dem Effekt der Deklamation zugleich vernichtet."

Noch hebt Rousseau an einer anderen Stelle (bei Besprechung des Recitativs, S. 146) hervor: Die Musik herrscht zu sehr in unseren Arien, die Poesie

ist fast vergessen; in unseren lyrischen Dramen wird dem Gesange viel zu sehr gehuldigt, als daß sie solche immer sein könnten. Eine Oper, welche nichts ist, als eine Reihe von Arien langweilt fast eben so sehr, als eine einzige Arie von derselben Ausdehnung langweilen würde.

In seinem „Versuch über den Ursprung der Sprachen" (Essai sur l'origine des langues, Oeuv. Tom XVI, p. 211—332) behandelt unser Philosoph und Kunstrichter auch den Ursprung, die Beziehungen, den moralischen Einfluß, die Entartung der Musik.

„Die Verse, der Gesang, das Wort haben einen gemeinschaftlichen Ursprung, sagt Rousseau (Chap. XII.). Die Gespräche an den Quellen der Urzeit waren die ersten Gesänge. Die Sprache in jenen glücklichen Klimaten und Zeiten war Poesie und Musik zugleich. Die ersten Geschichten, die ersten Reden, die ersten Gesetze waren in Versen. Die Poesie ward vor der Prosa erfunden, denn die Leidenschaften sprachen eher als der Verstand. So war es auch mit der Musik; es gab anfangs keine andere Musik, als die Melodie, noch eine andere Melodie, als den vom Wort veränderten Ton; die Betonungen bildeten den Gesang, das Tonmaß bildete den Takt und man redete eben so durch die Töne und den Rhythmus, als durch Artikulation und Stimme. Sagen und singen war vordem dasselbe, bemerkt Strabo, ein Beweis, fügt er hinzu, daß die Poesie die Quelle der Beredtsamkeit ist. *) Er hätte sagen sollen, daß beide aus derselben Quelle entsprungen sind und anfänglich nur Eins waren. War es nach der Art und Weise, wie die ersten Gesellschaften sich vereinigten, zu verwundern, daß man die ersten Geschichten in Verse setzte und die ersten Gesetze sang, daß die ersten Grammatiker ihre Kunst der Musik unterordneten und zu gleicher Zeit Lehrer der einen und der anderen waren? **) — Eine Sprache, welche nur

*) Es ist die Stelle im ersten Buche, Kap. 2 der Geographie und lautet vollständig also: Der prosaische Ausdruck ist blos eine Nachahmung des poetischen. Und daß man im Alterthum singen für reden sagte, das ist eben ein Beweis, daß die Quelle und der Ursprung der geordneten Rede und der Redekunst die Poesie ist; diese bediente sich des Gesanges, wenn sie auftrat; und es war die Ode nichts anderes, als eine gesungene Rede, woher der Name Rhapsodie, Tragödie und Komödie. Da nun der Ausdruck reden hauptsächlich von der dichterischen Rede gebraucht wurde, diese aber vom Gesang begleitet war: so wurden bei ihnen die Ausdrücke singen und reden gleichbedeutend; und so ist die prosaische, des Versmaßes entbehrende Rede Dem ähnlich, der von einer Höhe, aus einem Wagen auf die Erde herabsteigt. — Vergl. auch Herder Fragmente zur deutschen Literatur, 1. Sammlung. (Werke, Literatur und Kunst, Th. 1, S. 137 ff.) 2., 3. Sammlung. (Th. 2, S. 176, 177.) Auch Dü Bos nimmt bereits (a. a. O. Tom. III, Sect. 6) auf Strabo Bezug.

**) Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicae putaverunt,

Artikulationen und Stimmen hat, besitzt nur die Hälfte ihres Reichthums; sie giebt Gedanken wieder, es ist wahr, aber um Empfindungen, Bilder auszudrücken, bedarf sie noch eines Rhythmus und der Töne, d. i. einer Melodie. Das hatte die griechische Sprache und das fehlt der unsrigen.

Die Musik hat bereits aufgehört, zu sprechen — ruft er weiter aus (Chap. XVII, XIX), bald wird sie nicht mehr singen, und alsdann wird sie mit allen ihren Akkorden und aller ihrer Harmonie keine Wirkung mehr auf uns machen. — Der Gesang ist stufenweise zu einer vom Wort ganz getrennten Kunst geworden, aus dem er seinen Ursprung gewinnt, die Harmonieen der Töne haben die Modulation der Stimme vergessen gemacht und zuletzt hat die Musik, auf den rein physischen Effekt des Zusammenwirkens der Schwingungen beschränkt, sich der geistigen Wirkungen beraubt gefunden, die sie hervorgebracht hatte da sie noch doppelt die Stimme der Natur war." —

Die Zeit, welche Gluck gegen die Unnatur in der dramatischen Musik, gegen Vorurtheile, Mißbräuche und Verirrungen, gegen eitlen Modegeschmack, gegen Seichtigkeit und Hohlheit, gegen Willkür der Komponisten und Sänger, gegen Verweichlichung, Schlaffheit und Gedankenlosigkeit des Publikums in die Schranken treten sah, fand ihn auf einem thatsächlich noch wenig vorbereiteten Boden fast allein. Er nahm aber die Aufgabe, diesen Boden zu säubern, zu kultiviren, zu veredeln, nachdem er ihn, wie oben angedeutet, auf der Spur und Grundlage der italienischen Opernrichtung in seiner ersten Periode zu bebauen geholfen hatte, in feste Hand und begann die Lösung, nach Maßgabe seiner Anschauung, durch eine erhebliche That: durch seine „Alceste."

Dieses Werk — angeregt theils durch die oben genannten Männer und durch Metastasio's Klagen über den immer größeren Verfall der italischen Oper (in Briefen aus den Jahren 1752, 1753, 1765), theils durch das Studium deutscher Dichter, namentlich Klopstock's, theils durch das in Wien erwachte ge-

---

et eosdem utriusque rei praeceptores fuisse. Tum Eupolis, apud quem Prodamus et musicen et litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire, nisi litteras confitetur. Quinctilianus, Lib. I, Cap. 10. — „Lange vor Ausbildung der Sprache und Schrift war Gesang das wirksamste, fast einzige Mittel, die Ereignisse und Sagen der Vorzeit dem Gedächtniß zu erhalten. Sie wurden in regelmäßigen Strophen verfaßt und gesungen, d. h. rhythmisch und melodisch erzählt, und prägten sich, indem sie dem Ohr wolgefälliger waren, dem Gedächtniß desto tiefer ein. Wir sehen hieraus, daß Gesang verbunden mit Poesie, Mimik und Tanz, als die erste unentbehrlichste Kunst der Menschheit, gleichfrüh mit der Gesellschaft entstand." F. H. v. Dalberg, Fantasieen aus dem Reiche der Töne, 1806, S. 35, 54.

sündere deutsche Bühnenleben, mitangeregt vielleicht durch Noverre's damals Epoche machende Lettres sur la danse et sur les ballets (1760, deutsch 1769) worin er die Mißbräuche des Ballets auf rationelle Kunstgrundsätze hin und nebenbei auch die Mißbräuche der großen französischen Oper geistvoll reformatorisch bekämpfte, wie denn dieser Künstler in seiner Weise und in seinem Gebiet einflußreich gewirkt hat; — und hervorgegangen aus den Reflexionen eines charaktervollen, ernsten deutschen Mannesgeistes, — dieses Werk bezeichnet den Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Es bahnte einen bemerkenswerthen Umschwung an, es zündete, indem es zugleich den Anfang zur Läuterung und Reinigung machte. Wie in solchem Läuterungsproceß die dramatische Wahrheit, welche der auch mit dem Blicke des Theoretikers schauende Komponist durch seine Werke für die Opernmusik erstrebte, zuletzt in der „Iphigenie auf Taurien" ihren reinsten Ausdruck fand, darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Gluck erachtete es nöthig, seiner That das Wort beizugesellen, und so entstanden jene denkwürdigen, später oft und lange, bis in die neueste Zeit, vergessenen Zeilen, mit denen er seine Alceste (1767) dem Großherzoge Peter Leopold von Toscana widmete (Epître dédicatoire d'Alceste). Als ich mich — sagt er darin — zur Komponirung der Oper Alceste wendete, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche zu vermeiden, welche die übel verstandene Eitelkeit der Sänger und die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt, und die das prächtigste und schönste Schauspiel in das langweiligste und lächerlichste verkehrt hatten. (Es sind dieß fast dieselben Ausdrücke, die wir oben bei Algarotti fanden). Ich suchte die Musik auf ihre wahre Stellung zurückzuführen, nämlich: Unterstützung der Poesie, um den Ausdruck der Empfindungen und das Interesse der Situation zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Zierrathen zu erkälten. Ich glaubte, die Musik habe der Dichtkunst das hinzuzufügen, was einer korrekten und gut komponirten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und die glückliche Uebereinstimmung zwischen Licht und Schatten hinzufügt: Belebung der Gestalten, ohne ihre Umrisse zu verwischen. (Auch hier, sowie in dem Folgenden, klingen die Algarotti'schen Gedanken und Worte nach). Ich habe mich also gehütet, einen Darsteller in der Hitze des Dialoges zu unterbrechen, damit er auf ein langweiliges Ritornell warte, oder ihn mitten in seiner Rede auf einem günstigen Vokale halten zu lassen, sei es, um in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zu entfalten, sei es, um für den Ausgang des Stückes Athem zu schöpfen. Eben so wenig habe ich über den zweiten Theil einer Arie, wenn er der wichtigere war, schnell hinweggehen zu dürfen geglaubt, um die

Worte der Arie regelmäßig viermal zu wiederholen, oder dieselbe da zu endigen, wo der Sinn nicht endigt, damit nur der Sänger Anlaß finde, zu zeigen, daß und auf wie verschiedene Weise er eine Passage nach Belieben zu singen wisse. Kurz, ich habe alle Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche seit langer Zeit der gesunde Sinn und der gute Geschmack vergebens sich aufgelehnt. Ich habe mir gesagt, daß die Ouvertüre die Zuhörer auf den Charakter der ihnen vorzuführenden Handlung vorbereiten und den Stoff ihnen ankündigen solle; daß die Instrumente nur nach dem Verhältniß der Steigerung des Interesses und der Leidenschaft in Thätigkeit zu setzen seien, und daß man vornehmlich im Dialoge eine zu strenge Trennung von Arie und Recitativ zu vermeiden habe, um nicht widersinniger Weise die Periode zu verstümmeln und zu unrechter Zeit die Lebhaftigkeit der Handlung zu unterbrechen. Ferner habe ich noch gemeint, daß der größte Theil meiner Arbeit sich darauf beschränken müsse, eine schöne und edle Einfachheit zu erstreben, und ich habe es vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu prunken. Ich habe auf die Erfindung eines neuen Gedankens nur dann Werth gelegt, wenn sie auf natürlichem Wege durch die Situation dargeboten war und mit dem Ausdruck in Uebereinstimmung stand. Kurz, es giebt keine Regel, die ich nicht zu Gunsten der richtigen Wirkung bereitwillig opfern zu sollen geglaubt hätte. *) —

---

*) „Was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln. — Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. — Vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen. — Jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und und behält nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken." (Lessing, Werke, Ausgabe von Lachmann und Maltzahn, Bd. 6, S. 48, 380; Bd. 7, S. 92, 397.) — „Vom Genie zieht sich der Theoriemann die Regel ab, um sie ihm wieder zu geben; der Ausschreier des Gesetzes hält sich für den Gesetzgeber; aber das Genie wird stets besser richten, als gerichtet werden; denn um andere in den Adelstand zu erheben, muß man selber drin sein." (Jean Paul, Herbstblumine, Werke, Th. 30, S. 36.) Im vollkommenen Einklang hiermit das Goethe'sche: „Gerade das Genie, das angeborene Talent, begreift die strengen Forderungen, die entschiedenen Gesetze am ersten und leistet ihnen den willigsten Gehorsam. Das Genie wird eben von dem guten Geiste beseelt, bald zu erkennen, was ihm nutz ist." (Wanderjahre, Buch 2, Werke Bd. 22, S. 160.) — „Das Genie sagt: „die Regel bin ich. Es ist lebendige, Person gewordene Regel und wird daher Gesetzgeber." (Vischer, Aesth. 2, S. 396.) „Der wahrhafte Genius verfährt so wenig willkürlich, daß er im Gegentheil schon alle die Gesetze mit auf die Welt bringt, welche später erst die Theoretiker von ihm abstrahiren, welche sie, wie unglaublich sie ihnen anfangs dünken, auch an anderen Kunstwerken, außer den seinigen, bewährt finden." (Jung, a. a. O., S. 282.) — „Der künstlerische Geist ist für sein Wirken eigener Gesetzgeber; er ist frei, sonst wäre sein Werk nicht das seinige; nur in sich selber, im Grundwesen des menschlichen Geistes, in der Vernunft findet er seinen Bestimmungs-

Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber — sagt derselbe Gluck in einer anderen Zueignung: der seiner Oper Paride et Elena (1769) an den Herzog von Braganza — diese Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, die werden gegen unser Werk wüthen. Diese Herren Kunstrichter, deren Seele den Sitz in ihren Ohren hat, werden manche meiner Arien zu rauh oder zu wenig vorbereitet finden, weil sie nicht bedenken und erkennen, daß in Beziehung auf die Situation eine Arie oder Passage diesen erhabenen Ausdruck verlangte. Die Pedanten in der Harmonie werden auch hier und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen und sich für berufen halten, das Eine wie das Andere als unverzeihliche Sünden gegen die Geheimnisse der Harmonie zu erklären, wo sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen. —

Wir geben diese Worte des Meisters ohne Kommentar; er giebt sich von selbst.

Durch die Anwendung jener Sätze in seiner Alcest-Dedikation half Gluck die Bewegung im Gebiete der Oper anbahnen, deren Wellen, obwol in der Folge bis auf unsere Tage herab mannigfach getrübt und gehemmt, ihre stillen Kreise zu ziehen nicht aufgehört haben. Was Wunder, daß die Angriffe gegen das Lager, in welchem sich die damals mächtige italienische Musik verschanzt hatte, Aufsehen, Aufregung erweckten und die Parteileidenschaft entflammten? Es wiederholte sich auch hier eine gewöhnliche Erscheinung, und sie hat sich heut' weiter wiederholt. —

Fast zu derselben Zeit, da Gluck der Welt das Resultat seiner Anschauungen vorlegte, trat, von anderer Seite, ein zweiter großer Geist Deutschlands, dem die Säuberung des Kunstfeldes von Unnatur und falschem Prunk, die Entfesse-

---

grund." (Marx, Beethoven Bd. 1, S. 81.) — „Wer nicht so schreiben kann, daß die Philosophen Regeln davon abstrahiren, der lasse es. Ist wol je ein Dichter durch Regeln geworden?" (Lichtenberg, Schriften, Th. 2. S. 36.) — St. Evermont (De la Tragédie ancienne et moderne, Oeuv. T. 3, p. 106) bringt in diesem Betracht eine recht artige und interessante Anekdote: On n'a jamais vû tant de regles pour faire de belles tragédies, et on fait si peu, qu'on est obligé de représenter toutes les vieilles. Il me souvient que l'Abbé d'Aubignac en coposa une selon toutes les loix qu'il avait impérieusement données pour le théatre. Elle ne réussit point; et comme il se vantait par tout d'être le seul de nos auteurs qui eût bien suivi les préceptes d'Aristote, je sai bon gré à Mr. d'Aubignac, dit Monsieur le Prince, d'avoir si bien suivi les régles d'Aristote, mais je ne pardonne point aux régles, d'avoir fait faire une si méchante tragédie à Mr. d'Aubignac. —

lung der deutschen Muse von den Banden des Auslandes, dem das Ringen nach Wahrheit und ihre Auffindung höchstes Ziel und heilig-ernste Lebensaufgabe war, ein Ringen durch Anfechtungen, Verfolgungen, Ignoranz, Heuchelei, Gemeinheit und Hohn hindurch, — trat der mit dem hellen Auge des Denkers, Kritikers und zugleich Dichters sehende Lessing, der — freilich wie häufig nicht von den Gegnern allein, nicht von den Zeitgenossen allein, arg mißverstandene — Gesetzgeber für die rechte Reinhaltung der Künste, mit einer nicht minder bedeutenden und gerade bei ihm wahrhaft bedeutsamen Manifestation hervor, welche das Thema: würdige Verbindung und richtige Verschmelzung der Dichtkunst und der Tonkunst ebenfalls behandelt.

„Die Vereinigung willkürlicher mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen — sagt Lessing *) — ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten **). Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denket, oder wenn man ja noch daran denket, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. Oder sollte ich

*) Zum Laokoon, Abschn. IX. Werke, Bd. 11, Abth. 1, S. 178 ff. (Lachmann-Maltzahnsche Ausg.), Th. 10, S. 41 ff. (Eschenburgsche Ausg.). Auf diese Sätze Lessing's hat der Verfasser zuerst im Frankfurter Konversations-Blatt (1852, Nr. 248) und dann in den Blättern für Musik (1855, Nr. 17) hingewiesen.

**) „Man kann von jeder sagen, sie sei die älteste Kunst, und der scheinbare Widerspruch löst sich in den Satz auf, daß beide vereinigt die älteste Kunst sind.“ (Vischer, a. a. O. Th. 3, S. 1195.)

sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nehmlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der anderen subserviret, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der anderen schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedene Regeln in Kollision kommen, daß die eine der anderen so viel nachgiebt, als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedene Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der anderen entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik brauchet, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden."

Diesen Hauptsätzen reiht Lessing, unter anderen, noch die nachstehenden, gleichfalls wichtigen Sätze an:

„Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst. Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden*), ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommenere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet."

Bei anderer Gelegenheit sagt derselbe Lessing (Dramaturgie, 48. Stück): „Was will man endlich von der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen lässet, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche blos, ob es diese höheren Absichten erreicht hat." —

Wie zu musikalischer That, wenigstens höchst wahrscheinlich, Gluck: so hat zu theoretisch-künstlerischer ein anderer großer Deutscher: Wieland, zweifellos Impuls und Befruchtung von Algarotti und dessen Vorgängern empfangen. Ihm ist Dieser der Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für seine Ideen und Untersuchungen über Oper und Musik-Drama: — die 1775 geschriebene Abhandlung „Versuch über das deutsche Singspiel." **)

Die bisherige Vernachlässigung des Gesanges, „des vornehmsten und wesentlichsten Theils der Musik", der Mangel an Aufmunterung, Förderung, Pflege an mächtiger Stelle, die eingelebten Mißbräuche, die Entartung der herkömmlichen Oper, — die schon längst von den angesehensten Kunstrichtern in Wälschland, Frankreich, England und Deutschland für eine „ungeheuere Mißgeburt des schlimmsten Geschmackes" erklärt und als eine solche mit unerbittlicher Strenge vom Parnaß verbannt worden sei — geben Wieland Anlaß, den Lieb-

---

*) Hiernach wird sich die einmal aufgestellte Behauptung: Poesie, Musik und Tanzkunst sei eine von Wagner erfundene Trinität (was hätte man von ihm nicht alles behauptet?) würdigen lassen. Es genügt die einfache Verweisung auf das griechische Drama.

**) Wieland's Werke, 1826, Bd. 45, S. 93—142.

habern der musikalischen Künste (wie er, nach Platon's Beispiel, neben der eigentlichen Musik alle mit derselben verwandte oder ihres Beistandes bedürfende Künste, und also vornehmlich Poesie, Deklamation und Pantomimik nennt) über eine neue Gattung von Singspiel seine Gedanken darzulegen, wodurch es vielleicht zur ergötzendsten und herzrührendsten aller Schauspielarten gemacht werden könne.

„Es soll — sagt Wieland — diesen Namen nicht sowol darum, weil es einfacher ist, sondern vornehmlich deswegen verdienen, weil es, frei von allen Fehlern, welche Algarotti mit allen Vernünftigen den Opern vorwirft, alle die Eigenschaften in sich vereinigt, die dieser ächte Kenner mit Grund als zum Wesen des Singspiels gehörend ansieht, aber in den meisten Opern fast gänzlich vermißt.

Das Singspiel, insofern es ein dramatisches Werk ist, hat alle wesentlichen Eigenschaften eines solchen mit allen anderen Arten von Schauspielen, und insofern es der Tragödie der Alten, besonders der Euripidischen, näher kommt, als irgend eine andere moderne Gattung, — Endzweck und Mittel mit dieser letzteren gemein. Hingegen unterscheidet es sich — wo nicht von der griechischen Tragödie, als welche aller Wahrscheinlichkeit nach selbst eine Art von Singspiel war — doch von allen übrigen heutigen Tages üblichen dramatischen Gattungen, durch den wesentlichen Umstand, daß alles, was in diesen blos Rede oder Pantomine, im Singspiele Gesang und Instrumentalmusik, oder mit Einem Worte, daß die Musik gleichsam die Sprache des Singspiels ist."

Nachdem Wieland die Einwände und Angriffe zurückgewiesen hat, die (z. B. von Evremont) gegen die Natürlichkeit und Wirksamkeit des blos gesungenen Drama's gemacht worden, stellt er den Satz auf: daß das Singspiel, als Tragödie oder rührendes Drama betrachtet, und insofern als es den großen Zweck der Täuschung und innigen Theilnehmung auf Seiten der Zuschauer wirklich zu erreichen fähig, seinen Platz unter den verschiedenen dramatischen Gattungen mit Fug und Recht behaupte.

Dann geht er über zur Betrachtung und Darlegung dessen, was der Dichter bei der Wahl und Behandlung seines Stoffes zu beobachten habe, sowie der Pflichten, welche dem Komponisten obliegen, um das Werk und den Zweck des Dichters mit allen Kräften seiner Kunst zu unterstützen, und also das, was Poesie und Tonkunst vereinigt vermögen, wirklich in möglichst hohem Grade bei den Zuhörern hervorzubringen.

Anlangend zunächst die Stoffwahl, weist Wieland die politischen und die mit Handlung überladenen Süjets von der Schwelle seines Singspiels als unge-

eignet zurück. Die möglichste Einfalt im Plan ist dem Singspiel eigen und wesentlich. Handlung kann nicht gesungen, sie muß agirt werden: je mehr Handlung also, je weniger Gesang. Welches sind die Scenen, wo der Komponist seinem Genie einen freien kühnen Flug erlauben, wo die Musik ihre ganze seelenbezwingende Macht ausüben kann, wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsere Herzen sich erhitzen, glühen, schmelzen? Sind es nicht diejenigen, wo der Dichter und der Tonkünstler, mit vereinigten Kräften, uns von einer Empfindung zur andern, einer Stufe des Affekts zur andern mit sich fortreißen und nicht eher ablassen, bis sie uns in ebendieselben Bewegungen gesetzt haben, wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind? Sind es nicht alsdann nur wenige Worte, oft nur ein einziges Wort, ein Ton, ein Blick, eine Bewegung mit der Hand, die uns das Herz umkehren? Und wie kann eine so kleine Ursache so große Wirkung thun? Blos darum, weil unsere Seelen stufenweise dazu vorbereitet, erweicht und, so zu sagen, unvermerkt untergraben worden sind. Es gehört oft eine lange Reihe von vorbereitenden Vorstellungen und Empfindungen dazu, um einem einzigen großen Schlage, den der Dichter an unser Herz thun will, seine volle Kraft zu geben. Hat in einem musikalischen Drama der Dichter oder der Komponist diese geheimen Anstalten vernachlässigt, so muß er sich nicht befremden lassen, wenn er uns bei einer Stelle gleichgültig bleiben sieht, welche die größte Wirkung hätte thun sollen. Eine ausgeführte Behandlung und Entwicklung der Affekten scheint also auf eine ganz besondere Weise zum Wesen des Singspiels zu gehören. Aber diese ist bei einem sehr zusammengesetzten, verwickelten und intriguenvollen Süjet dem Dichter selten oder gar nicht möglich.

Den historischen Süjets, insofern sie einfach, interessant und musikalisch genug für das Singspiel — das musikalische Drama — legt er alle wesentlichen Erfordernisse eines lyrischen Stoffes bei. „Indessen ist doch nicht zu leugnen, daß, insofern im Singspiele Musik und Gesang eine Art von idealischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist, — daß schon aus dieser Ursache etwas in der Natur desselben liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können. Wenn wir uns einen würdigen sinnlichen Begriff von einer Göttersprache machen wollten, so müßte es, deucht mich, diese musikalische Sprache sein. Es scheint also aus einem in der Natur der Sache liegenden Grunde herzukommen, daß wir die griechischen Götter und Götterkinder, vermöge eines unwillkürlichen inneren Gefühls, auf dem lyrischen Theater schicklich und, so zu sagen, in ihrer eigenthümlichen Sphäre finden; da sie uns hingegen auf

dem tragischen, selbst in einem griechischen Stücke, anstößig sein würden. In dieser Rücksicht scheinen also mythologische Süjets (insofern alles übrige gleich ist) allerdings mehr Schicklichkeit zum Singspiele zu haben, als historische. Eben dasselbe läßt sich gewissermaßen auch von solchen behaupten, die aus dem heroischen Zeitalter der Griechen, oder irgend eines anderen bekannten Volkes genommen sind. — Ich sage also: Stoffe, die aus der heroischen Zeit genommen sind, haben eine vorzügliche Schicklichkeit zum Singspiele, weil alles, was diese Zeit so stark von der unsrigen abstechen macht, zusammen genommen, ein Gefühl des Wunderbaren in uns erregt, dessen Stärke dem Grade unsrer Entfernung von dem ursprünglichen Leben und Weben der noch unbezwungenen, muthvollen und mit allen ihren Naturkräften wirkenden Menschheit proporzionirt ist. Es scheint uns eben natürlich, daß Menschen aus diesem Zeitalter eine unendlich vollkommenere, kräftigere und die Saiten unsres Gefühls stärker rührende Sprache reden, das ist, daß sie, statt zu reden, singen, und daß sie stärkerer Leidenschaften, edlerer Entschließungen und kühnerer Thaten fähig sind, als wir."

So faßt er denn seine Gedanken über die Wahl des Stoffes in die vier Sätze zusammen:

1. daß der Dichter alle diejenigen Süjets bei Seite legen müsse, die entweder wegen der Natur der Handlung, oder weil sie zu verwickelt und mit zu viel Begebenheiten beladen sind, sich besser zur Tragödie als zum Singspiele schicken;

2. daß er in der Wahl selbst für solche Charaktere, Leidenschaften und Situationen sich entscheiden müsse, die durch die musikalische Verschönerung nichts von ihrer Wahrheit verlieren;

3. daß er den Plan so einfach anlegen und auf so wenige Personen als möglich einschränken, und schlechterdings, wo nicht alle Episoden, doch alle solche vermeiden müsse, die das Hauptinteresse, anstatt es zu erhöhen, schwächen würden;

4. endlich, daß er hauptsächlich dahin zu arbeiten habe, seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemüthsbewegung, als in äußerlicher Handlung darzustellen.

Lyrische Dramen nach diesen Grundsätzen verfaßt, erklärt Wieland für eine neue Gattung und zur Hervorbringung der großen Wirkung geschickt, welche Algarotti in der Oper seiner Zeit vermißt, wofern der Komponist mit dem Dichter aus Einem Geist und auf Einen Zweck arbeite und die

Sänger den Pflichten, die ihnen von Beiden auferlegt werden, genug zu thun Willen und Vermögen hätten.

Im Hinblick auf Algarotti's Wort, daß Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig, in dieser Vereinigung aber die erstere der anderen untergeordnet sein müsse, und daß Alles verloren sei, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will, — im Hinblick auf diese „unläugbaren Grundsätze" fragt Wieland: „Was unternimmt der Komponist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, anders, als die Zeichnung und Skizze eines anderen auszumalen? Und was könnte dabei herauskommen, wenn er sich nun einbildete, nach eigener Willkür verfahren zu dürfen, und weder in der Wahl und Mischung der Farben, noch in Vertheilung des Lichts und Schattens, noch im Ton des Ganzen die Gedanken des Erfinders zu Rathe ziehen wollte? Musik und Aktion sind im Singspiele bloße Organen, wodurch der Dichter auf unsere Seele wirken soll. Noch richtiger könnte man sie mit den Grazien vergleichen, die der Schönheitsgöttin zugegeben sind, um sie anzukleiden, zu schmücken und zu bedienen, und denen es gar nicht einfällt, auf Unkosten ihrer Gebieterin glänzen zu wollen. Der Tonkünstler, der die Wirkung des Gedichts, über welches er arbeitet, der juckenden Begierde, seine Kunst sehen zu lassen aufopfert, ist einem Maler gleich, der die Juno vernachlässigen wollte, um unsre ganze Aufmerksamkeit auf ihre Pfauen zu heften.

Doch, es würde ungerecht sein, wenn man den Komponisten, und unter ihnen so manchem großen Meister, zum besonderen Vorwurf machen wollte, was eine natürliche Frucht des einmal angenommenen Begriffs von der Oper und und des einzigen Effeks, den man dabei abzielte, war. Denn diesem Begriff zu Folge war Ohren- und Augenlust alles, was die Zuhörer verlangten, und alles, womit man sie bis zur Sättigung bediente. Der Poet war nur ein demüthiger Diener des Komponisten, des Dekorateurs, der Sänger und Tänzer, der seine Schuldigkeit schon gethan hatte, wenn er seinen gebietenden Herren und Damen nur recht viele Gelegenheit gegeben hatte, ihre Talente auszulegen. Die ganze Einrichtung der Opernmusik, der Zuschnitt aller besonderen Theile, die Form der Arien und Recitative, alles gründete sich auf diesen Begriff und bezog sich auf diesen Zweck."

Er geht an Algarotti's Hand die einzelnen Theile der zeitherigen Oper in ihrer Verunstaltung und nach ihrem Erforderniß durch, und schließt mit den denkwürdigen Worten:

„Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo das mächtige Genie eines Gluck dieses große Werk unternommen hat, das — wofern es jemals zu Stande kommen kann — durch einen Feuergeist wie der seinige geweckt werden müßte.

Der große Erfolg seines Orpheus und Eurydice, seiner Alceste, seiner Iphigenie würde alles hoffen lassen, wenn sich nicht unüberwindliche sittliche Ursachen, gerade in jenen Hauptstädten Europens, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, seinem Unternehmen entgegensetzten! — Künste, die der große Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen, und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein großes und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem großen Unternehmen Alexanders und Cäsars, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben. Eine Reihe von Glucken (so wie zum Projekt einer Universalmonarchie eine Reihe von Alexandern und Cäsarn) würde dazu erfordert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik; diesen einfachen Gesang, der wie Merkurs Schlangenstab die Leidenschaft erweckt oder einschläfert und die Seelen in Elysium oder in den Tartarus führt; diese Verbannung aller Sirenenkünste; diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur großen Einheit des Ganzen, auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. — Gluck selbst — bei allem seinem Enthusiasmus — kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unter'm Monde zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that.“ —

In seinen Briefen über das deutsche Singspiel Alceste (im Deutschen Merkur, Bd. 1, St. 1, 1773), worin ebenfalls das Verhältniß zwischen Dichter und Komponisten behandelt wird, verlangt Wieland unter anderem auch, daß dieser nicht sowol mit dem Dichter ringe, als sich in ihn verliere, mit ihm zu Einer Person werde, so daß Ein Genius, Ein Herz beide zu beseelen scheine; daß er den Gedanken des Dichters den einzigen angemessenen Ausdruck unter allen möglichen zu geben suche und sich gleichsam des Ideals bemächtige, welches dem Geiste des Dichters vorschwebte und welches er unvermögend war, mit Worten völlig zu erreichen. Und in derselben Zeitschrift (Bd. 2, St. 3, S. 323 ff.) führt Wieland das Urtheil eines berühmten italienischen Komponisten über die vorzügliche Geschicktheit der deutschen Sprache zum hohen lyrischen Gesang und zur musikalischen Deklamation an, worin die Aeußerung hervortritt: es werde nur darauf ankommen, daß ein deutscher Dichter, der sich seiner Sprache zu bedienen wisse und die Kunst besitze, so viel Wolklang und Numerus in seine Ver-

sifikation zu bringen, daß die bloße Deklamation derselben schon eine Art von Musik sei, sich mit einem Komponisten vereinige, der den Dichter völlig empfinde und verstehe, und in seinem Fache das sei, was jener in dem seinigen: so würden sie der deutschen Sprache einen Triumph verschaffen können, von dessen bloßer Möglichkeit sich vielleicht die wenigsten Deutschen noch etwas träumen ließen.*) —

Der Spanier Stephan Arteaga wirft in seinem, italienisch geschriebenen Werke: „Le rivoluzioni de Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente“ (Bologna 1783, 2. Ausg. Venedig 1785 in drei Bänden), von Forkel unter dem Titel: Geschichte der italienischen Oper, von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten, 2 Bände (Leipzig 1789) übersetzt, — auf das Verhältniß zwischen Dichtung und Musik in der Oper prüfende Blicke, und die Mißbräuche der welschen Oper beleuchtet und geißelt er gleichfalls. Wie hoch ihm das musikalische Drama steht, zeigt alsbald die Einleitung seines Werkes, worin er jenem, vermöge der Vereinigung aller Vergnügungen des Geistes, der Einbildungskraft, des Herzens, des Auges und Ohres, die Eigenschaft zuspricht, auf's Kräftigste und Stärkste auf den Geist des Menschen zu wirken, es „die höchste Kraft der vereinigten Künste und das vollkommenste Vergnügen nennt, welches die menschliche Gesellschaft von ihnen erwarten kann.“

Im 1., 6., 13. und 15. Kapitel treten neben einer Reihe einschlagender anderer, mehr oder weniger richtiger, treffender und sinniger Bemerkungen folgende an uns heran:

„Die Musik ist weit ärmer als die Poesie, weil sie blos auf's Herz, auf's Gehör und in gewisser Weise auf die Imagination eingeschränkt ist, während die Poesie sich auch auf den Geist und auf die Vernunft erstreckt. Andererseits hingegen ist die Musik weit ausdrucksvoller als die Poesie, weil sie die unartikulirten Zeichen nachahmt, welche eigentlich die Sprache der Natur, folglich am allerkräftigsten sind, und sie dieselben mit Tönen nachahmt, die physisch auf uns wirken und ihre Eindrücke weit mehr unterhalten, als die Verse. Diejenige Poesie, welche sich mit der Musik vereinigen soll, muß auch musikalische Eigenschaften annehmen und alle übrigen verwerfen. Soll die Poesie das natürliche Vermögen der Musik unterstützen, so muß, da diese nur Gegenstände ausdrücken kann, in welchen Leidenschaften oder Malereien enthalten sind, das musikalische Drama sich vorzüglich mit solchen Gegenständen beschäftigen, die an beiden reich sind; alle jene Berathschlagungen, Sentenzen, Intriguen, politischen

*) Vergl. Chr. Fr. Michaelis: Ueber den Geist der Tonkunst. Leipzig, 1795, S. 87 ff.

Untersuchungen 2c. gehören in die lehrende Gattung der Dichtkunst, mit welcher die Musik nichts zu thun hat. — Ein leichter, geschwinder Uebergang von Situation zu Situation, eine gänzliche Verbannung unnützer Umstände, eine künstlich mit einander verbundene Reihe lebhafter und leidenschaftlicher Auftritte, eine gewisse Sparsamkeit in der Rede, die zum Texte dient, welchen die Musik gleichsam kommentirt: dieß ist es, was der dramatische Dichter dem Komponisten in die Hände liefern muß. — Die Sprache, in welcher gesungen werden soll, muß so beschaffen sein, wie die Sprache eines Menschen, der eine ungewöhnliche Situation seines Herzens auszudrücken hat. — Wenn der Gesang eine Sprache der Empfindung ist: so dürfen nur solche Personen eingeführt werden, welche lebhafter und tiefer Rührung fähig sind. — Der Zweck des Melodrama ist, die menschlichen Leidenschaften vermittelst der Melodie und des Schauspiels, oder, was einerlei ist, durch Interesse und Täuschung vorzustellen. — Das erste Gesetz der Oper, über alle Kritik erhaben, ist: zu bezaubern und zu täuschen. — Wenn sich die Oper blos mit der Ergötzung der Sinne beschäftigte, worin wäre sie dann von der Perspective oder vom Konzert verschieden? Was würde ihr die mannigfaltige und interessante Poesie nützen, die doch eine Hauptstütze derselben ist? Die Oper als ein theatralisches Werk, welches bestimmt ist, unsere Leidenschaften in Bewegung zu setzen, unterscheidet sich vom Trauerspiel nur durch die Modifikationen, die aus ihrer Vereinigung mit der Musik entstehen. — Wo die Musik nicht entgegen, ist der Dichter gehalten, die Rechte der Poesie und des Theaters zu behaupten, und seine Aufgabe besteht darin, die Dinge auf eine solche Art mit einander zu verbinden, daß er der Gefährte, nicht aber der Sklav des Komponisten werde.*)

Obgleich die Vereinigung der Musik und Poesie, an sich selbst betrachtet, oder so wie sie in den ersten Zeiten der Griechen war, nichts Ungereimtes und Widersinniges hat, so entdeckt man doch, wenn man sie betrachtet wie sie nach dem Fall des römischen Reiches unter uns entstanden ist, im Inneren einen Hauptfehler, von welchem sie die größten Musiker und Dichter noch nicht völlig

*) Eine Recension von Arteaga's Werke in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften 2c. (40 Bd., 1. St., 1790, S. 155 ff.) enthält u. a. die Stelle: „Ein Dichter, der für das musikalische Drama arbeitet, muß alle Wörter und Wortfügungen vermeiden, die nicht gesangmäßig sind, und den Plan des Gedichtes so anlegen, daß der Gesang in mannigfaltigen Abwechslungen erscheint und stets leidenschaftlicher Empfindungen Ausdruck ist: so wie der Tonsetzer, der des Dichters Ideen ausbildet, die Instrumentalmusik nicht auf des Gesanges Kosten darf glänzen lassen. Man sagt unrecht: der Dichter sei bei diesem Drama des Tonkünstlers Diener; er ist dessen Wegweiser."

haben heilen können. Dieser Fehler besteht in der Verschiedenheit zwischen der gewöhnlichen Rede und der Poesie und zwischen der gemeinen Poesie und der Musik.

Was sollen wir von der geringen Rücksicht sagen, welche die ungeschickten Komponisten auf die Beschaffenheit der Poesie nehmen? Bisweilen enthält die Scene fünfundzwanzig Verse, weil zum richtigen Ausdruck einer Empfindung so viele erforderlich sind; von diesen 25 verstümmelt der Komponist wenigstens zehn. Ob der Sinn unvollkommen bleibe, kümmert ihn wenig; wenn nur dem Sänger es zusagt, so werden auf den fünfzehn Versen dieselben Passagen angebracht, welche für die fünfundzwanzig hinreichend gewesen wären. Bisweilen verändern sie die Ordnung der Strophen, setzen die zweite zuerst und die erste zuletzt, oder lassen den zweiten Theil der Arie ganz weg, ohne nur im Mindesten auf den Inhalt zu achten, der sodann so verstümmelt bleibt, wie jene Gemälde, welche die Figuren nur mit halbem Leibe vorstellen. Man findet in der heutigen theatralischen Musik jenen Hauptzweck: die Einheit des Ausdruckes und des Gegenstandes nicht, worauf in der Oper Alles angelegt sein muß, sowie im Trauerspiel Alles auf Einheit der Handlung angelegt wird. Es scheint, als wenn die Komponisten ihre Werke jenen chinesischen Malereien ähnlich machen wollen, die, ohne alle Nachahmung und Zeichnung, blos der Lebhaftigkeit ihrer Farben wegen schätzbar sind; es scheint, als wenn sie den Hauptzweck gänzlich vergessen, die Musik nur verwirren und das Ohr auf eine unschickliche Weise kitzeln wollen.

Die Sänger reguliren die Musik und Poesie nach ihren Talenten, anstatt daß sie keine anderen Pflichten kennen sollten, als dem Dichter zu gehorchen und die Absicht des Komponisten auszuführen. In solche Schranken eingeschlossen, würde sodann Alles ein besseres Ansehen gewinnen, sowie es bei der Entstehung des musikalischen Drama's unter der Direktion des Corsi und Rinuccini war. Die Unwissenheit des Dichters und die Trägheit des Komponisten verdarben es in der Folge dadurch, daß sie dem schlechten Geschmack der Sänger seinen Lauf ließen. —

Es giebt Fälle, wo die bloße Poesie mit sehr wenig musikalischer Begleitung hervorsticht, andere, wo die Poesie etwas von dem Wesen des Gesanges annimmt und die Instrumente hinzukommen, endlich noch andere, wo sich die Poesie ganz in Gesang verwandelt, alle Schönheiten der Instrumentalmusik annimmt, und in dieser Vereinigung mit der Musik zur prächtigsten Darstellung einer Empfindung beiträgt.

Unter den Gattungen der Poesie ist keine geringer geachtet und mehr ver-

nachlässigt worden, als das musikalische Drama. Während die Italiener sich am Schauspiel so ergötzen, während sie voll Begeisterung für Alles sind, was mit Musik in Beziehung steht, können sie es demungeachtet ertragen, daß der poetische Theil, die erste Quelle des Ausdruckes im Gesange und der gesunden Vernunft, schändlicherweise in einem schlimmeren Zustande darniederliegt, als eine unglückliche und elende Prosa, in einem Zustande, worin weder das Theater seine Rechte, noch die Sprache ihre Vorzüge behauptet. Die Insekten der Literatur, diejenigen nämlich, welche über den unreinsten Sümpfen des Parnassus herumflattern, sind die einzigen, welche sich erkühnen, die Hand an die schwierigste, feinste unter allen Gattungen der Poesie zu legen. Es ist jetzt nicht das wichtigste, sondern das frivolste Geschäft, Verfasser eines Opernbuches zu sein. Als elende Sklaven des Unternehmers, des Komponisten, des Sängers, haben sie nur den Namen eines Poeten und die Schande, ihn zu entweihen. — In unseren Zeiten ist der Gesang die Hauptsache des Melodrama, die ganze Handlung dreht sich um diese Axe, die Poesie ist nur Gelegenheits-, nur Nebensache, sie giebt zwar der Musik das Thema an, hängt aber gänzlich von ihr ab. Durch Entsagung auf ihre eigenen Rechte, setzt sie, um sich nach ihrer Gebieterin zu bequemen, die Anordnung, die Einrichtung der Scenen hintan, vernachlässigt den Styl und die Sprache, verliert tausend lebhafte und leidenschaftliche Situationen, um, blos dem eingeführten Ceremoniel zufolge, ein halbes Dutzend kantabler Arien, ein Duett, ein Terzett oder ein Finale zu liefern. Die abgerissenen Stücke sind überdieß sämmtlich schlecht und vielleicht schlechter als das Uebrige, weil sie alles poetischen Kolorits beraubt sind, keine Harmonie, keinen Styl, keinen Numerum und nichts, als alltägliche, unbedeutende Gedanken enthalten. (Ganz wie es zum guten Theil in Italien und wol auch bei uns noch ist.) — Ohngeachtet der Armuth an nachzuahmenden Gegenständen, würde der Musik noch ein größerer Reichthum übrig bleiben, als es nöthig ist, wenn die Poesie in der Auswahl der Gegenstände weniger Sklavin der Musik wäre und ihr die ganze Menge von ausdrucksvollen Situationen an die Hand gäbe, deren sie sich bedienen könnte."

Einen Beweis des Ernstes, mit welchem sich der genannte Autor seiner Aufgabe gewidmet hat, die musikalische Dramatik in ihre Rechte einsetzen zu helfen, oder, wie er sagt, die Musik und die dramatische Dichtkunst zu demjenigen Grade von Vollkommenheit zu bringen, dessen sie die Philosophie für fähig hält, bildet auch die Mittheilung (im 17. Kapitel seines Werkes) eines Schreibens über die Musik von Abt Arnaud, einem seiner Zeit berühmten französischen Schriftsteller, an den Grafen Caylus aus dem Jahre 1754 (welches auch La

Borde in seinem „Essai sur la Musique ancienne et moderne“ Tom. III., p. 551 sqq. veröffentlicht hat). Dieß „Meisterstück in seiner Art“ enthält den Entwurf eines beabsichtigten musikalischen Werkes über die Rhetorik der Musik, „welches aber, wie Arteaga beklagt, zum Unglück für die Philosophie und den guten Geschmack noch von Niemand unternommen worden.“ Es heißt darin unter anderem:

„Ich betrachte die Musik blos als eine nachahmende Kunst, ich suche und zeige die Mittel, deren sie sich bedient, um ihre Nachahmung zu Stande zu bringen. Die Alten belasteten nie eine einzige Sylbe mit mehreren Tönen, und Prolationen fanden bei ihnen nicht Statt. Wir hingegen benutzen die Freiheit, welche uns die in unseren Sprachen allzu verkannte Prosodie läßt, so daß wir durch unser Zerreißen und Verkleinern der Töne denjenigen Theil des musikalischen Ausdruckes von Tag zu Tag immer mehr schwächen, der unstreitig der allerkräftigste ist. Ich mache es also unseren Musikern begreiflich, wie wichtig es für sie ist, den Mechanismus ihrer Sprache zu kennen und vor allem auf den Ausdruck der Füße zu merken, welche in jedem Wort enthalten sind. Ich zeige ihnen die beträchtlichen Vortheile, welche dieses Studium verschafft. Ich werde suchen, ihre Nacheiferung zu erwecken, indem ich ihnen zeige, zu welchem Grade von Vollkommenheit sie unsere Sprache erheben könnten. Die Sprache der Griechen, die ihrer Schönheit wegen als ein Werk der Götter betrachtet zu werden verdient, war nichtsdestoweniger blos ein Werk der Musiker. Uebrigens ist nicht meine Absicht, alle Prolationen zu verwerfen; sie werden bisweilen Empfindungen oder Bilder, und sind sodann unstreitig von großer Schönheit. Ich werde sogar Sorge tragen, die Stellen zu bemerken, wo sie auf eine vortheilhafte und vorzügliche Weise einen der größten Reichthümer der griechischen Sprache ersetzen können: ich meine die Onomatopöie.“ — Und zum Schluß: „Ich vergleiche unsere Oper mit den alten Tragödien und schöpfe aus dieser Vergleichung viele Hilfsmittel, die Form unserer lyrischen Dramen zu verbessern. Ich ermahne unsere Dichter, ein Vorurtheil zu verlassen, welches sie blos von der Schwachheit vieler Musiker erhalten haben. Denn wenn die Musik die Tragödie des Aeschylus und Sophokles begleiten konnte, so kann sie ohne Zweifel große tragische und regelmäßige Gegenstände behandeln. Ich mache unseren Komponisten begreiflich, daß es von gutem Erfolg sein würde, wenn sie sich angewöhnen wollten, den Hauptcharaker der Gedichte so zu fassen, daß sie sodann die einzelnen Theile bearbeiten, ohne je das Ganze aus dem Blick zu verlieren. Sie müssen daher die Deklamation der Scenen beschleunigen, sich weniger bei den Arien verweilen, mit Einem Worte: rascher zur Entwicklung fortschreiten und vorzüglich

die Instrumentalmusik auf ihre wahre Bestimmung zurückführen, welche darin besteht, zu begleiten und zu unterstützen, nicht aber zu unterdrücken und zu herrschen." —

Der unsterbliche Dichter des „Barbier von Sevilla" und der „Hochzeit des Figaro": Beaumarchais (1732—1799) hat in dem Vorwort zu seiner von Salieri 1785 komponirten, am 8. Juni 1787 in Paris zum ersten Male aufgeführten Oper „Tarare" („Aux abonnés de l'Opéra, qui voudraient aimer l'Opéra", Oeuv., Par. 1809, Tome II., p. 487—509) unserem Gegenstande gleichfalls Nachdenken und eingehende Betrachtung gewidmet. Dem bemerkenswerthen Aktenstücke dieses außerordentlichen Geistes darf in den Hauptzügen sein Platz hier nicht fehlen.

Die Wirkung der dramatischen Poesie auf die Musik und die Rückwirkung dieser auf jene, das Verhältniß zwischen beiden Künsten, ihre Vereinigung, als ein neues Mittel, für die verkommene und mißachtete Oper wieder zu interessiren, ist, wie Beaumarchais im Eingange bemerkt, Zweck seiner Darlegung. In der Rangordnung der für die Oper wirkenden Faktoren weist er die erste Stelle dem Stück selbst, oder der Erfindung des Süjets an, als dem Vereiniger und Träger der Gesammtheit des Interesses; dann folgt ihm die Schönheit des Gedichtes, hierauf der Reiz der Musik, als eines neuen Ausdruckes der Anmuth der Dichtung (qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers), und endlich der Tanz, zur Verschönerung einiger kälterer Situationen (dont la gaîté, la gentillesse, embellit quelques froides situations).

„Aber — fährt er fort — vermöge einer bizarren Umkehrung scheint das Stück bei der Oper ein banales Mittel, ein Vorwand zu sein, alles das glänzen zu lassen, was das Stück eben nicht ist. Hier haben die Nebensachen den ersten Rang usurpirt, während die Grundlage des Süjets zu einem sehr winzigen Zubehör herabgedrückt worden, ein Canevas der Sticker, welchen jeder nach seinem Belieben bedeckt. — Entgeht dem Publikum das Vergnügen, der Genuß auf der einen Seite; so sucht es danach auf der andern. In der Oper gelangweilt, weil es die Worte nicht versteht, wendet es sich der Musik zu; diese weicht, da ihr das Interesse des Gedichtes fehlt und sie kaum das Ohr vergnügt, bald dem Tanze, der die Augen mehr unterhält. In dieser unheilvollen Umkehrung der theatralischen Wirkung wird stets, wie man sieht, nur das sinnliche Vergnügen gesucht; alles Uebrige ist gleichgültig. Wenn die Oper, anstatt mir eine mächtige Theilnahme einzuflößen, nur eine kindische Unterhaltung mir darbietet, welchen Anspruch hat sie auf meine Achtung? Der Zuschauer hat also Recht, das Schauspiel Unrecht.

Boileau schrieb an Racine: Man wird niemals eine gute Oper machen; die Musik kann nicht erzählen. Er hatte für seine Zeit Recht. Er hätte sogar hinzufügen können: die Musik vermag nicht, zu reden. Man zweifelte damals nicht, daß sie hierzu stets unfähig bleiben werde. In einem Briefe jenes Mannes, welcher über Alles gedacht, über Alles geschrieben, in einem Briefe Voltaire's an Cideville, aus dem Jahre 1732, liest man die merkwürdigen Worte: Die Oper ist blos ein öffentliches Rendezvous, wo man sich an gewissen Tagen zusammenfindet, ohne eigentlich zu wissen, warum; sie ist ein Haus, in das die ganze Welt geht, obwol man vom Hausherrn übel denkt und sich dort genug langweilt. Vor Voltaire hat La Bruyère gesagt: Man sieht, daß die Oper die Skizze, der erste Entwurf eines großen Schauspiels ist; sie giebt davon ein Bild; aber ich weiß nicht, weshalb die Oper mit einer so vollkommenen Musik und einer königlichen Pracht mich ennuyirt hat.

Sie sagten offen, was Jedermann empfand, ohne es sich in nationaler Eitelkeit zu gestehen. Wie? von der Eitelkeit bis zur Langenweile eines Schauspiels! Ich möchte wol mit dem Abbé Basilio sagen: Wen betrügt man denn hier? Alle Welt weiß um das Geheimniß.*)

Ich meines Theils, von Haus aus sehr empfänglich für die Reize einer guten Musik, habe schon lange geforscht, warum die Oper mich gelangweilt und warum ein abgetrenntes Stück, das mich am Klavier erfreute, einer Versammlung vom Pult aus dargeboten, mich beinahe ermüdete, wofern es mich nicht von vornherein langweilte. Und Folgendes habe ich wahrzunehmen geglaubt.

Es ist zu viel Musik in der theatralischen Musik, sie ist stets überladen und, um mich des naiven Ausdrucks eines mit Recht berühmten Mannes, des berühmten Ritters Gluck, zu bedienen: unsere Oper riecht nach Musik (pue de musique: Puzza di Musica.)**)

Ich meine nun aber, daß die Musik einer Oper, wie ihre Poesie, nur eine neue Kunst ist, das Wort zu verschönen, das sie nicht mißbrauchen darf.

Unsere dramatischen Dichter haben gefühlt, daß die Pracht der Worte, daß

---

*) Es ist dieß die berühmte Stelle in dem unvergleichlichen elften Auftritte des dritten Aktes vom Barbier de Seville, wo der verblüffte Don Basilio sagt: Qui diable est-ce donc qu'on trompe ici? Tout le monde est dans le secret! (Oeuv. T. I., p. 523.)

**) Gluck sprach dieses Wort in Beziehung auf eine Stelle aus einer Arie Salieri's in dessen Oper „Les Danaïdes", die dieser ihm vorsang, wie Salieri selbst mittheilt. Siehe: Mémoires pour servir à l'hist. de la révolution opérée dans la musique par Gluck, p. 110. Vergl. auch Mosel, Salieri's Leben, S. 77 fgg. Anton Schmid, Christoph Willibald, Ritter von Gluck, S. 387.

aller jener poetische Luxus, womit die Ode sich erfolgreich schmückt, ein zu erhöheter Styl für die Scene sei; sie haben alle eingesehen, daß, um für die Bühne zu interessiren, man diese blendende Poesie mildern, sie der Natur annähern müsse, da das Interesse des Schauspiels eine einfache und natürliche Wahrheit erheischt, die mit jener Pracht unverträglich ist.

Nachdem, glücklicherweise für uns, diese Reform in der dramatischen Poesie eingetreten, galt es, sie mit der theatralischen Musik zu versuchen. Ist es nun wahr, wie es sich nicht bezweifeln läßt, daß in der Oper die Musik das ist, was die Verse in der Tragödie sind: ein reicherer, erhöheterer Ausdruck, eine stärkere Art, die Empfindug oder den Gedanken darzustellen: so müssen wir uns hüten, diese Gattung zu mißbrauchen, zu viel Luxus auf diese Art der Malerei zu wenden. Ein fehlerhafter Ueberfluß erstickt, vernichtet die Wahrheit: das Ohr ist übersättigt und das Herz bleibt leer. Ich berufe mich in diesem Punkte auf die allgemeine Erfahrung.

Aber was soll daraus werden, wenn ein hochmüthiger Musiker ohne Geschmack oder ohne Genie den Dichter beherrschen, oder aus seiner Musik ein abgesondertes, für sich selbst bestehendes Werk machen will? Das Süjet wird was ihm beliebt; man nimmt daran nichts wahr, als das Zusammenhanglose der Ideen, die Spaltung der Effekte und die Nichtigkeit des Ensemble's: denn zwei verschiedene und getrennte Effekte können zu der vermißten Einheit, ohne die das Schauspiel keinen Reiz hat, nicht beitragen.

Gleichwie ein französischer Schriftsteller zu seinem Uebersetzer sagte: Mein Herr, Sie sind aus Italien? Uebersetzen Sie mir dieses Werk in's Italienische, aber fügen Sie nichts Fremdes hinzu: so würde ich als Dichter einer Oper zu meinem Partner sagen: Freund, Sie sind Komponist; übertragen Sie dieß Gedicht in Musik, aber versteigen Sie sich nicht in Pindarische Bilder und besingen Sie bei'm Siege eines Athleten nicht Kastor und Pollux, denn von ihnen handelt es sich nicht.

Und wenn mein Musiker ein wahres Talent besitzt, wenn er nachdenkt, bevor er schreibt, so wird er finden, daß seine Aufgabe, sein Erfolg darin bestehe, meine Gedanken in einer *harmonischeren Sprache* wiederzugeben, ihnen einen *stärkeren Ausdruck* zu verleihen, nicht aber ein Werk für sich zu machen. Der Unkluge, der allein glänzen will, ist nur ein Phosphor, ein Irrlicht. Sucht er ohne mich zu leben, so vegetirt er blos; ein so falscher Hochmuth vernichtet seine Existenz und die meine. Er stirbt bei'm letzten Bogenstrich und stürzt uns mit großem Lärm vom Theater in die Tiefe der Unterwelt.

Ich kann es nicht genug wiederholen und bitte, es zu beherzigen: zu viel

Musik in der Musik ist der Fehler unserer großen Oper. Daher ermattet Alles darin. Sobald der Akteur singt, d. h. wenn er singt, nur um zu singen, ruht die Scene, und überall wo die Scene ruht, ist das Interesse zerstört. Aber, werden Sie sagen, er muß ja wol singen, sintemal er keine andere Sprache hat. Ja, aber suchen Sie, mich dieß vergessen zu machen. Die Kunst des Komponisten wird sein, das zu erreichen. Er singe den Text wie man ihn gedichtet, um ihn zu schmücken, damit ich darin einen erhöheten Reiz, nicht Anlaß zu Zerstreuung finde.

„Ich, der ich die Musik immer zärtlich geliebt, ohne Unbeständigkeit und selbst ohne Untreue, ertappe mich oft bei den Stücken, die mich am meisten anziehen, daß ich mit den Schultern fortstoße und ganz leise übelgelaunt sage: Vorwärts, Musik! Warum so viele Wiederholungen? Bist du nicht zu träge? Anstatt lebendig zu erzählen, käust du wieder; anstatt die Leidenschaft zu malen, bleibst du faul an den Worten hängen.“*)

Was entsteht aus dem allen? Während der Dichter, mit den Worten sparsam, sich bemüht, gedrängt zu schreiben, seine Gedanken wol zu koncentriren, indeß der Komponist, im Widerspruch damit, die Sylben ausdehnt, verlängert, auseinanderzerrt und sie in Trillern ersäuft, ihnen die Kraft oder den Sinn raubt, zieht der eine nach Rechts, der andere nach Links, so daß man nicht mehr weiß, auf welchen man hören soll; ein traurig Gähnen bemächtigt sich dann meiner, die Langeweile jagt mich aus dem Saale.

Was verlangen wir vom Theater? daß es uns Freude gewähre. Der Verein aller reizenden Künste müßte uns gewiß in der Oper eines der lebhaftesten Vergnügen bereiten. Hat nicht von ihrer Verbindung selbst dieses Schauspiel seinen Namen angenommen? Ihre Verrückung, ihr Mißbrauch hat daraus einen Sitz der Langenweile gemacht.

Versuchen wir, das Vergnügen daran zurückzurufen, indem wir sie in ihre natürliche Ordnung wieder einsetzen, ohne diese große dramatische Gesammt-Kunst eines der Vorzüge zu berauben, die sie darbeut, so haben wir eine schöne Aufgabe zu erfüllen. Den Bemühungen, die man seit Iphigenie, Alceste und dem Ritter Gluck angewandt hat, dieses Schauspiel zu verbessern, wollen wir einige Bemerkungen über das Gedicht und seine Verschmelzung mit der Musik (son amalgame) anreihen. Stellen wir eine gesunde Lehre auf, vereinigen wir ein Beispiel mit der Vorschrift und suchen wir die Stimmen durch das

---

*) Vorrede zum Barbier von Sevilla T. I., p. 400.

glückliche Zusammenwirken beider zu gewinnen (et tâchons d'antraîner les suffrages par l'heureux concours de tous deux).

Voraus haben wir uns zu erinnern, daß die Oper nicht eine eigentliche Tragödie noch Komödie ist, daß sie die Eigenschaft einer jeden theilt und alle Arten umfassen kann. — Es hat mich bedünken wollen, als ob in die Oper die historischen Süjets weniger denn die erdichteten (imaginaires) gehören. Soll man aber Stoffe von reiner Feerie behandeln? Dergleichen Stoffe, worin das Wunderbare immer unmöglich ist, erscheinen uns absurd und widerwärtig. Die Erfahrung hat gelehrt, daß alle Lösung durch den Schlag eines Stäbchens oder durch die Dazwischenkunft der Götter unser Herz immer leer läßt, und alle mythologischen Süjets haben etwas von diesem Fehler. Nun kann ich aber nach meinem Opern-System mit der Musik nur geizen, wenn ich mit dem Interesse darin freigebig bin.

Vergessen wir vor allem nicht, daß, da der langsame Gang der Musik den raschen Entwicklungen widerstrebt, das Interesse sich völlig dem Ganzen, den großen Partieen zuwenden muß (il faut que l'intérêt porte entièrement sur les masses); sie müssen daher wirksam und klar sein. Denn wenn die vornehmste Beredtsamkeit auf der Bühne die der Situation ist, so erscheint sie besonders im gesungenen Drama unerläßlich durch das dringende Bedürfniß, hier die Regungen der anderen Beredtsamkeit zu ersetzen, deren man sich zu häufig begeben muß.

Ich sollte daher meinen, daß man ein Medium zwischen dem Wunderbaren und dem Genre des rein Historischen wählen müsse."

Diese Mitte glaubt Beaumarchais namentlich in den Stoffen aus der Welt des Orients, mit ihren von unseren civilisirten abweichenden Sitten finden zu dürfen, indem er auf sein Süjet des Tarare hinleitet, und er fährt dann fort:

„Das Wunder selbst ist sehr gut, wenn es nicht gemißbraucht wird. Meinem Werke habe ich die Abwechselung zu geben versucht, um es anziehend zu machen; ein Akt soll auf dem anderen ruhen, und doch jeder seinen Charakter behaupten."

Nachdem sich Beaumarchais in Lobeserhebungen seines Freundes Salieri ergangen, sagt er weiter:

„Dieser Mann von Genie, der in seiner schönen Oper: Die Horazier so verkannt, so mißachtet worden, hat von vorn herein im Tarare auf den Einwurf, den man machen wird, mein Gedicht sei wenig lyrisch, geantwortet. Auch ist dieß nicht der Gegenstand, den wir suchten; es galt allein, eine dramatische Mu-

sik zu schaffen. Mein Freund, sagte ich zu ihm, Gedanken-Erschlaffung Verweichlichung der Phrasen, um sie musikalischer zu machen, ist die wahre Quelle der Mißbräuche, welche uns die Oper verdorben haben. Wagen wir es, die Musik auf die Höhe eines kraftvollen und recht fest geschürzten Gedichtes zu erheben; wir werden ihr dann ihren ganzen Adel wiedergeben und vielleicht die so gerühmten großen Wirkungen der alten Schauspiele der Griechen erreichen.*)

Wenn der sogenannte recitirende Theil, wenn die Scene mit Einem Wort im Tarare nicht so einfach ist, wie es mein System verlangte: so ist doch der Grund, den Salieri mir dafür anführte, so richtig, daß ich ihn hier mittheilen will.

Ohne Zweifel, bemerkte er, kann man die Scene nicht genug vereinfachen; aber die menschliche Stimme bewegt sich bei'm Sprechen in Gradationen von Tönen, die fast unmöglich zu fassen sind: in der Quart, Sexte, oder Octave. Im harmonischen System schreibt man für die Stimme nur in der Intervalle nach Maßgabe der ganzen und halben Töne; das Uebrige hängt von den Darstellern ab; erlangen Sie sich deren Unterstützung.**) Meine musikalische Phrase ruht auf der strengen Kunstregel: aber Sie sagen mir unaufhörlich, das größte Talent des Akteurs im Schauspiele bestehe darin, die Verse vergessen zu lassen, indem er dabei den Takt wahrt. Nun denn! unsere guten Sänger werden Schauspieler sein, wenn sie diese Schwierigkeiten überwunden haben werden. Die Vereinfachung des recitirenden Gesanges ohne Beeinträchtigung der Harmonie, seine Wiedervereinigung mit dem Worte ist die wahre Aufgabe unserer Proben.

Ohne durchaus zu reden, hat der Komponist nicht besser thun können; durchweg sprechen aber hätte die Scene der energischen Verstärkungen beraubt,

---

*) In der Dedikation seines Tarare an Salieri sagt Beaumarchais unter anderen: Ich widme Ihnen mein Werk, weil es das Ihrige geworden. Ich habe es nur gebären können (je n'avais fait que l'enfanter); Sie haben es auf die Höhe des Theaters gehoben. Sie haben mir geholfen, mein Freund, den Franzosen einen Begriff vom Schauspiele der Griechen, wie ich es stets aufgefaßt, zu geben. Wenn unser Werk Erfolg haben sollte, so werde ich solchen Ihnen ganz allein zu danken haben. Und wenn Ihre Bescheidenheit Ihnen denn durchaus sagen läßt, daß Sie nur mein Tonsetzer seien, so gebe ich mir die Ehre, Ihr Dichter zu sein. T. II., p. 511, 512.

**) Sie müssen wissen, sagte einst Salieri's Meister, Gluck, zu Olivier de Corancey, daß die Musik, besonders in ihrem melodischen Theile, sehr beschränkte Mittel hat; es ist unmöglich, durch die Verbindung der Noten allein, aus denen die Melodie besteht, gewisse Leidenschaften charakteristisch auszudrücken; der Komponist kann in solchen Fällen freilich seine Zuflucht zur Harmonie nehmen, allein auch diese reicht nicht immer aus. Journal de Paris, 1788, Nr. 231. Leipz. musik. Zeitung 1812, Bd. 14, S. 634. Schmid, Ritter Gluck, S. 427.

welche dieser geschickte Tonsetzer bei jedem möglichen Zwischenraume in das Orchester auszustreuen gewußt.

Das Orchester unserer Oper! ein edler Theilnehmer in dem Systeme Gluck's, Salieri's, dem meinigen! Sie würden nur Lärm, leeres Geräusch ausdrücken, wollten Sie das Wort ersticken, und Ihr Ruhm beruht darin, die Empfindung auszudrücken. Sie haben es gefühlt, wie ich. Aber wenn ich von meinem Komponisten erlangt, daß er, vermöge einer beständigen Mannigfaltigkeit, unser Werk in zwei theilte, daß die Musik auf der Dichtung, die Dichtung auf der Musik ruhet, so müssen Orchester und Sänger, selbst auf die Gefahr hin zu ennuyiren, unter einander denselben Vertrag abschließen. Ist die Seele des Musikers in die Seele des Dichters eingegangen, hat sie sich mit ihr in gewisser Hinsicht vermählt: so müssen sich alle ausübenden Theile verstehen, selbst sich einer nach dem andern richten, ohne sich zu durchkreuzen, in den Weg zu treten. Aus ihrer Vereinigung wird der Genuß entspringen; ihre Anmaßung, ihre Ueberhebung erregt Unlust. (De leur union sortira le plaisir: l'ennui vient de leur prétention)." —

Der Herausgeber der Werke Beaumarchais', zugleich sein Freund und Vertrauter, sagt von ihm in seinem Nachwort (Des drames et des comédies de Beaumarchais, Oeuv. T. VII., p. 282 sqq.), daß er einen sehr lebhaften musikalischen Kunstsinn gehabt und beklagt habe, daß die Oper, „le plus magnifique spectacle du monde", alles Interesses baar geworden. Gluck's Musik hatte ihn ganz besonders ergriffen, vernehmen wir weiter. Bei'm Hören des ersten Werkes dieses Meisters rief er: Das ist ein Mann, der die Bühne kennt! ein ächt dramatisches Talent! (Voilà un homme qui entend la scène! voilà un talent vraiment dramatique!) In der Unterhaltung, welche er alsbald darauf mit Gluck hatte, sprach er zu diesem über seine Kunst mit einer solchen Kenntniß, legte seine Gedanken über die dramatische Musik, die Leidenschaften auszudrücken, ohne das Interesse der Scene zu beeinträchtigen, ohne die dramatische Handlung zu hemmen, so klar dar, daß Gluck, der ihn vorher nie gesehen, ihn erkannte und in die Worte ausbrach: Vous êtes sûrement Monsieur de Beaumarchais! Von diesem Augenblick an faßten Beide den Entschluß, zusammen eine Oper zu schreiben.

„Es handelte sich — sagt unser Gewährsmann — für sie nicht darum, blos Verse zu Noten zu gesellen, sondern der Musik und der Poesie allen Ausdruck zu verleihen, dessen diese beiden Künste fähig sind, indem die eine durch die andere erstarkt und jede auf denselben Zweck hinwirkt. Beide Meister hatten wahrgenommen, daß in der Oper, diesem großen und herrlichen Schauspiele, zu

dem alle Künste berufen sind, man sie nicht zu einem gemeinsamen Zwecke zu führen gewußt, daß man sogar die vernunftgemäße Ordnung unter ihnen verkehrt hatte. Die Musik, die nur der Ausdruck, der Schrei des Herzens ist, war in der Oper zur Hauptsache geworden; der Tanz hatte beinahe die Herrschaft über sie erlangt, das Gedicht war fast zur Null herabgesunken."

Mehre Jahre nach jener Unterredung schrieb Beaumarchais, der ferneren Mittheilung des Herausgebers zufolge (p. 287), seinen „Tarare". Er sendete das Gedicht Gluck zu. Die Großartigkeit des Plans entzückte Diesen; er achtete das Werk seines Genie's würdig, aber sein vorgeschrittenes Alter (Gluck war damals bereits ein Siebenziger) versagte ihm die Kraft zur Ausführung. Er übertrug die Komposition seinem Schüler Salieri, der nun nach Paris sich begab und das Werk unter den Augen des Dichters, im Einvernehmen mit ihm, musikalisch ausführte.

Im Hinblick auf Obiges und in dessen weiterem Zusammenhalt mit dem Folgenden wird sich übrigens die doppelte Behauptung Hettner's (Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Th. 2, S. 507): Beaumarchais habe, im Mißverstehen der großen Bestrebungen Glucks, ganz wie die heutige „Schule" Richard Wagners, auf die „unbedingteste Unterordnung der Musik unter die scharfe Begrenzung des Wortes" gedrungen, — würdigen lassen. —

Den Grundgedanken einer deutschen Kunstautorität des vorigen Jahrhunderts über die Oper: Sulzer's, in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste, Leipzig, Ausg. v. 1787, Th. 3, S. 466 ff., verglichen mit seiner Abhandlung Sur l'énergie, in den Mémoires de l'Académie Royale des sciences et belles-lettres, pour l'année 1765, gebührt nicht minder ein Rückblick. Auch noch jetzt stehen sie in den meisten Punkten als berechtigt da. Sie lassen sich im Wesentlichen, bei getreuer Darbietung, dahin zusammenfassen:

Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen; aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben. Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerei und Baukunst vereinigen sich zur Darstellung der Oper.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In Behandlung des dramatischen Stoffes scheint der Operndichter sich zum Gesetz zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Wie oft aber muß er seinem Stoff Zwang und Gewalt anthun, um den nur auf das Aeußere, der Sinnlichkeit und dem Auge Schmeichelnde gerichteten Forderungen des Publikums zu genügen, wie oft das Innere, Wesentliche der tragischen

Handlung, die Entwicklung großer Charaktere und Leidenschaften hintansetzen! Und nun kommt die Anforderung der Sänger. Die beiden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig einmal oder mehrmal zugleich singen: also muß der Dichter Duette in die Oper bringen, oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerlei Charakter zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne. Eine oder zwei Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Man wird selten eine Oper sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkommt, daß in den drängendsten Situationen der Darsteller sich während des Ritornelles sehr langsam und ernsthaft hinstellt, erst recht aushustet und dann einen Gesang anfängt, in dem er bald jedes Wort sechs- und mehrmal wiederholt, wobei man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte völlig vergißt.

Eben so mannigfaltig und ausschweifend sind die Ungereimtheiten der Oper, die von der Musik herrühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach nichts anderes sein, als ein Ausdruck der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung gesetzten oder gelassenen Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen Zweck, den sie haben kann, sind die Tonsetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, die Füße zur Führung des Degens oder anderer Verrichtung der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper, wo der Tonsetzer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebiet des Malers einzudrängen. Dazu kam noch allmälig bei'm Tonsetzer, Sänger und Spieler die kindische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Daher entstehen die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Kadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindungen so plötzlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen gösse. Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll alsbald in jeder Scene eine Arie stehen. Zu allen diesen Ungereimtheiten kömmt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da, wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes oder ein fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem sie zu Theil

würde, sich dadurch für erniedrigt halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrage des einfachsten Liedes der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Der festeste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu setzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes. Aber daran ist in unseren Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter als jetzt von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine wirkliche Oper war, zu wesentlichen Stücken politischer und gottesdienstlicher Feierlichkeiten geworden sind.

Der Dichter, auf den die Hauptsache ankömmt, müßte, um die Oper wieder zu heben, sich zum Grundsatze nehmen: ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tons schickte. Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich, wenn nur dieß einzige dabei statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang und keine schwere Verwicklungen habe. Eilfertig darf der Gang nicht sein, weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist; schwere Verwicklungen verträgt er noch weniger, weil dabei mehr der Verstand, als die Empfindung beschäftigt wird. Wo man Anschläge macht, Pläne verabredet, sich berathschlagt 2c., da ist man vom Singen am weitesten entfernt. Also würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfange bis zu Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intriguen, sondern blos das, was man dabei empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabei geredt und gethan wird, vorstellte. Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama's. Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Dekorateur ihm bis dahin angelegt haben, freisprechen und ihm das einzige Gesetz auflegen, bei Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben: so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerlei Handlungen dazu ausgesucht und die Sache selbst auf sehr mannigfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abenteuerlich macht. Wir halten den Dichter für die Hauptperson, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der

schönen Künste liegt, wenn man noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibt: so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind.

So verächtlich also die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunstaltung ist und so wenig sie den großen Aufwand, den sie verursacht, verdient, so wichtig und ehrwürdig könnte sie sein, wenn sie auf den Hauptzweck aller schönen Künste geleitet und von wahren Virtuosen bearbeitet würde. —

Nicht lange nach den Vorgenannten sehen wir auch Herder denselben Gegenstand mit der Fackel der Prüfung beleuchten, mit dem Ernste der Anschauung betrachten, mit der Klarheit der Auffassung entwickeln; — Herder, dessen heller, offener Blick auch in die Tiefen der dramatisch-musikalischen Kunstsphäre zu dringen und in ihre Höhen sich aufzuschwingen wußte. Der Pfad, den die Vorgänger zeigen und verfolgen, ist gleichfalls der seine. Vernehmen wir des Denkers und Dichters hauptsächlichste Gedanken über das Thema. Sie sind wichtig, sie sind belehrend genug.

„Da Empfindungen, Triebe und Affekte — sagt Herder*) — der wirksamere Theil unserer Natur sind, die von Gedanken nur stille begleitet oder regiert werden, und eben jene sich durch Gebärden am stärksten ausdrücken, indeß die Sprache eigentlich nur Gedanken bezeichnet und die Empfindung kaum kommentirt: so verschmähet gleichsam, zumal in Fällen der Leidenschaft, die Gebärde das Wort, als fremd und ihr unbrauchbar; ein Ausruf, eine Interjektion ist ist ihr lieber als Worte. Wie mächtig ist eine Gebärde! Ueberzeugend, aufregend, bleibend. Wenn wir an einen Abwesenden gedenken, stellet sich zuerst eine Gebärde von ihm dar, oder vielmehr er charakteristisch in seinen Gebärden. So verewigen sich in uns Momente des Zutrauens und der Liebe, wie des Widerwillens und des Abscheus. — Wenn aber die Gebärde der Empfindung Worte verschmäht, wird sie in der Natur nicht eine andere Freundin haben, die sie begleitet? Es ist die Musik (die Engelssprache, die Sprecherin für alle reinen Menschenempfindungen); Töne unterstützen die Gebärde natürlich. Nicht nur, daß in beiden auf dem Zeitmaß, auf Modulation so viel beruhet; denn auch in Gebärden im Gange, im Auge, in Miene und Handlung spricht Bewegung, Maß der Bewegung das Meiste. Nichts z. B. stört uns mehr, als

---

*) Früchte aus dem s. g. goldenen Zeitalter des 18. Jahrh. Werke (zur schönen Literatur und Kunst). 1830, Th. 17, S. 162 ff. (Adrastea, 3. Stück.)

ein ungleicher Gang, eine stockende, falsche Stimme u. s. f. Sie bringen uns gleichsam aus dem Takt unserer Seele.

Aber nicht Bewegung allein; die Töne sind eben das, was einem anderen Sinn die Gebärden sind, Ausdruck der beweglichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare Herzenssprache.

Gleiches zu Gleichem gesellet sich also; ja eins ruft das andere auf und führet es mit sich. Mit der wiederkommenden Gebärde des Abwesenden kommt uns gern, auch ohne Worte, der Ton seiner Stimme wieder. Bei einer uns entzückenden Stellung wünschen wir, daß sie Ton würde. Wenn auf dem sprechenden Theater edle oder sanfte Empfindungen zur größesten, d. i. einfachsten Höhe steigen, heben sie sich entweder selbst zum Ton, oder wir vermissen und entbehren schmerzlich die ihnen analogen Töne, mit denen sie unserem Gefühl nach die Natur selbst verknüpft.

Fehlen konnte es nicht, daß nicht jede zu Freud' und Liebe gebildete Nation das geistige Band zwischen Tönen und Gebärden zu einer Art von schöner Kunst machte; jede auf ihre Weise. Wie viel die Griechen auf Tänze gehalten, ist bekannt.

Nicht Alles aber kann der Tanz, nicht Alles die stumme Gebärde, auch von Musik begleitet, ausdrücken. Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst. Kann der Tanz dahin eingeführt werden; wol! Dann aber wirke er durch sich, oder angeführt von singenden Chören; Gesang und Tanz in Einer Person hindern einander.

So verschieden die Werkzeuge der Sprache und des Gesanges sind, so nachbarlich sind sie einander. Wer liest ein lautgeschriebenes Blatt, ein hochaccentuirtes Recitativ, ohne daß er's selbst laut oder in der Seele recitire, wol gar mit Gebärden begleite? Sobald Modulation die Sprache über gemeines Gezisch emporhebt, giebt sie ihr gleichsam den ganzen geistigen und körperlichen Ausdruck. In ihm genießen wir eine Art Fülle, Vollendung.

Wo die Oper jetzt stehe, wissen wir; auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht, und die noch seltener des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie er's nennt) musikalischen Gedanken, dem Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen

ohne eine anständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch.*)

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens paßt er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindungen, hat er gewiß verloren. Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung, so dringen sie nie an's Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muß seine süßen Töne an Laffereien, an eine Persiflage alles Großen, Guten und Schönen verschwenden; o, wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinen Così fan tutte, Figaro, Don Juan u. s. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scenen in's Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Läßt der Tonkünstler sich gar hinreißen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen, wieder zu kauen, zu kadenziren, — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele! Schnüret er endlich seine Kunstmaschine Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, daß Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannter weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelassener Frechheit: wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung auf's menschliche Gemüth verloren?

Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen**), der, diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen

---

*) Man vergleiche hiermit Hegel's Aeußerungen (Aesthetik, Bd. 3, S. 139, 141), der übrigens zum guten Theile noch den gewöhnlichsten Opernzuschnitt und Operninhalt im Auge hat, — in folgenden Sätzen: „In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Inhalt in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet, dem bloßen Interesse nämlich für das Reinmusikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit. — Ueberhaupt ist innerhalb der Verbindung von Musik und Poesie das Uebergewicht der einen Kunst nachtheilig für die andere. Wenn daher der Text als poetisches Kunstwerk für sich von durchaus selbstständigem Werth ist, so darf derselbe von der Musik nur eine geringe Unterstützung erwarten. Erhält aber umgekehrt die Musik die Stellung einer für sich unabhängigen Eigenthümlichkeit, so kann wiederum der Text seiner poetischen Ausführung nach nur oberflächlicher sein und muß für sich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorstellungen stehen bleiben."

**) Händel. S. Herder a. a. O. S. 182 ff.

Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.

Bei den Griechen war die ganze Sprache Gesang (μέλος); in die kleinsten Theile und Wortfügungen derselben, in die verschlungensten Gänge der poetischen Erzählung erstreckte sich die eben so verschlungene Kunst des Rhythmus und der Metrik. Leset Pindar, Aeschylus, ja, alle tragischen und komischen Chöre. Wer eurer getrauet sich, verschlungene Erzählungen solcher Art mit Wirkung zu komponiren? Die Griechen thaten's, und mit großer Wirkung. Euch müssen die Empfindungen abgerupft und ausgepflückt in die sanftesten Perioden verfaßt, oder in einzelnen Worten als Interjektionen aufgetragen werden. — In wie anmuthsreichen Zeiten leben wir! in züchtig-unzüchtigen musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen, mir nichts dir nichts, jedem Unsinn anpasset!"

So Herder! Könnte man nicht wähnen, auch in diesen kostbaren, wuchtvollen Gedanken, in diesen klaren, beredten, schlagenden und zürnenden Worten eine ernste Stimme aus der jüngsten Vergangenheit zu vernehmen? So zutreffend zumeist erscheinen sie auf unsere Opernzustände, so bezeichnend für das Gebaren der souverainen Musik und ihrer Schildträger auf diesem Felde, wie wir es zum Theil noch zur Stunde wahrnehmen. Gleich denen Lessing's und seiner anderen Vorgänger waren die dokumentalen Worte und Sätze Herder's (vielleicht gar Manchem noch heute, eben so wie jene, unbekannt), — zurückblickende und zugleich vorschauende, vordeutende — eine Zeitlang, eine lange Zeit, verhallt. Aber nur scheinbar, um, wie die Wahrheit überhaupt, die oft verkannte, mißliebige und mißachtete, endlich wieder zu erwachen und ihr unveräußerliches gutes Recht zu beanspruchen, in dasselbe einzutreten. —

Ein anderer Kunstkenner, der über die Musik, insonderheit die dramatische, eben so tief gedacht, als fein empfunden und beobachtet hat: Heinse, der Verfasser des Ardinghello und der Hildegard von Hohenthal, darf hier nicht fehlen,

denn er hat auch unser Thema berührt und ergriffen. Seine hauptsächlichsten Gedanken sind folgende: *)

„Die Musik macht den Text nur gefälliger und dadurch tiefer eindringend. Wir bilden uns ein, die Musik thue das Meiste; es sind die Worte und Sachen. Musik wirkt hauptsächlich durch Rührung und Erschütterung des Nervensystems, damit es die Gegenstände und Leidenschaften, die durch Worte und Aktion gegeben werden, leichter auffasse, und bestimmt zu den Bewegungen das allerkürzeste Zeitmaß, besser als Sekundenuhren, Flügelmänner und Vortänzer. Daraus kann man sehen, wie weit die Musik von der Ursache ihrer Entstehung abgewichen ist. Jetzt muß man die Worte gedruckt herumgeben, damit man wisse, was Sänger und Sängerinnen hervorgurgeln.

Der Dichter stellt mit Worten, willkürlichen Zeichen, die Gefühle dar, insoweit ihm Darstellung dadurch möglich ist; der Tonkünstler in Tönen. Diese sind die allgemeinen natürlichen Aeußerungen und Merkmale des Lebens und der Veränderungen des Lebens, und in der Menschenstimme so das Leben und dessen Veränderungen selbst, als ein Praxiteles, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Stamm der Schönheiten einer Phryne mit seinen bloßen Formen nur je darzustellen vermag. Der Dichter bestimmt Personen, Ort und Umstände, Leidenschaften, Minuten, Stunden, Tages- und Jahreszeiten, Reden und Handlungen: der Tonkünstler bringt das Gediegene der Gefühle lebendig mit seinen Tönen hinzu und zwingt die Zuhörer und Zuschauer, die Herzen und Seelen haben, wenn er vortrefflich ist, zu fühlen, was der Dichter fühlte, oder vielmehr, was der hohe Mensch überhaupt bei gleichen Situationen fühlen muß, zuweilen unendlich erhabener, als der mittelmäßige Dichter selbst fühlte.

Wenn man Melodie und Harmonie der Worte beraubt, so ist es eben, als wenn ich den Geist abziehe von Blumen, Blüthen und Kräutern: es bleibt das Allgemeine, das Individuelle geht verloren. Das Wort ist die Form des Tones und menschliche Musik ist auch vom Wort unzertrennlich. Poesie und Musik waren ursprünglich Eins. Nur durch Erfindung mehrer und vollkommener Instrumente sind sie getrennt worden. Was wir jetzt besonders Musik nennen, ist weiter nichts, als Schönheit von der Musik der Sprache. Wo die Sprache schon an und für sich viel Musik hat, ist die Komposition leicht.

Der Text giebt dem Herzen und der Einbildungskraft das Bestimmte. Ein großer Gedanke, eine tiefe, schöne Empfindung müssen aber schon in Worten

---

*) Hildegard von Hohenthal (1796) Th. 2, S. 130, 140, 145, 159, 310, 320.

gut gesagt sein, wenn sie die gehörige Wirkung thun sollen. Schöne Töne machen sie nur noch eindringender und bewegen die Seele stärker.

Die Worte vereinigen sich mit der Musik in der Oper nicht als etwas Fremdes und Verschiedenes, sondern als etwas Gleichartiges in Melodie und Harmonie, und sie bestehen in eben solchen abgemessenen, nur durch Konsonanten bestimmter geformten Tönen, wie die Vokale der bloßen Musik. Die Personen der Sänger und die Worte stellen das Individuelle und Bestimmte dar, was die bloßen Vokale der Musik nicht vermögen.

Wer stellt eigentlich die Armiden, die Sophonisben, die Antigonen, die Oreste, die Iphigenien dar: der Tonkünstler oder der Dichter? Ohne den letzteren wüßten wir ja nichts von allen jenen Personen. In dem Schauspiel der Oper treten verschiedene Künste in einen freundschaftlichen Bund, um in ihrer gemeinschaftlichen Darstellung so viel wie möglich der Natur gleichzukommen. Bald thut diese, bald jene mehr Wirkung; aber alle greifen so in einander ein, daß von Oberrang gar nicht die Rede sein sollte, wenn jede leistet, was sie vermag. Am besten wär' es freilich, wenn Dichter und Tonkünstler, wie bei den Griechen, in Einer Person vereinigt wären: so in Eins müssen sie in einer guten Oper zusammenstimmen.

Welche Wunder würde nicht Gluck gethan haben, wenn er wie ein Sophokles erzogen worden wäre! Es freut mich, daß der große Mann so edel und bescheiden für die Dichter dachte. Welcher wird noch für die unwissenden Tonkünstler etwas arbeiten wollen, wenn sie ein Se cerca, se dice, oder ein ne' giorni tuoi felice*) so unerträglich eitel heruntersetzen?" —

In den nach Heinse's Tode unter seinem Namen erschienenen „Musikalischen Dialogen" (Leipzig, 1805) sagt unter anderen Jomelli zu Rousseau:**)

„Ihre Kunstrichter halten in der Musik Versmacher und Poeten immer für einerlei! Und wenn der letztere einen schlechten Vers macht, der Gedanke mag noch so vortrefflich sein: so setzen sie den Versmacher über ihn."

Und Metastasio in seinem Gespräche mit der Prinzessin (Maria Theresia):***)

„Der Dichter macht die Natur vollkommener und der Tonkünstler vervoll-

---

*) Arie und Duett von Pergolese aus der, auch von Jomelli und Paisiello komponirten Oper Olimpiade Metastasio's. „Die Musik zu einer Oper von Metastasio könnte man zu allen seinen andern brauchen, wenn man nur das Sylbenmaß danach veränderte; so wenig Charakter hat die heutige gewöhnliche Musik", — sagt Heinse in demselben Werke Th. 1, S. 239.

**) S. 86.

***) S. 129, 129 ff.

kommnet sie noch mehr. Wenn sie beide gleiche Genien, gleich vortrefflich sind, so erhöhen sie die Stärke, die Schönheit der Leidenschaft zu einem solchen Grade, daß die Gegenwärtigen nur bei'm Anblick und Anhören der handelnden Personen mehr fühlen müssen, als wenn sie sich selbst in der Leidenschaft befinden.

Dichter und Tonkünstler müssen beide einerlei Endzweck haben: der Dichter darf nichts in seine Handlung bringen, das der Tonkünstler nicht bearbeiten kann, und der Tonkünstler darf nicht durch den Pomp und das leere Geräusch seiner Musik die Handlung unterbrechen, oder das Interesse derselben vermindern.

Daher darf der Dichter weiter nichts thun, als die Leidenschaften von ihren interessanten Anfängen bis auf ihren höchsten Grad in Handlungen nach und nach ausführen. Das Feuer derselben darf gar nicht auslöschen, die Flamme muß immer mehr wachsen. Die kalten überlegten Sentenzen, Gedanken ohne Empfindungen, Schlüsse, politische Feinheiten, kurz: Witz und Verstand muß sich nicht in die Sprache der Empfindung und des Herzens drängen. Der Tonkünstler kann diese nicht ausdrücken. Die Musik drückt entweder Leidenschaften und Empfindungen aus, oder sie ist weiter nichts, als ein angenehmes Geräusch für die Ohren. Der Zuschauer muß immerfort empfinden; sobald die Empfindung unterbrochen wird, sobald die Seele wieder willkürlich denken kann, sobald ist wenigstens das Interesse an der Handlung geschwächt, wenn es nicht ganz und gar verschwunden ist. Daher waren die ersten und mittleren Opern weiter nichts, als ein Konzert mit Recitativen und Arien untermischt. Die Musik war für sich und die Poesie auch. Höchstens machten sie eine Vereinigung, wie ein Paar nicht allzu zärtliche Eheleute. Sie sollen sich aber zusammen wie die Theile des Menschen verbinden; man muß weder Poesie noch Melodie besonders unterscheiden können; sie müssen in einander zusammenschmelzen, zusammenfließen. Und so wird die Täuschung ganz gewiß hervorgebracht werden, und die Oper wird gegen die Tragödie und Komödie allezeit das sein, was Tragödie gegen die wirklichen Handlungen des Menschen ist." —

Wir führen noch zu einem Manne hin, dessen Nennung schon an einen unserer größten Tonmeister, an Mozart, gemahnt; so eng ist er, ein theilweiser Zeitgenosse, ein Jünger des Meisters, mit all' dem verknüpft, was pietätsvolle Erinnerung und die höchste liebende Anhänglichkeit an Mozart heißt. Es ist Friedrich Rochlitz, der schon seit Jahren Dahingeschiedene, der dem vorigen und dem jetzigen Jahrhundert angehörende Kunstrichter. Er hat, wie über die Musik überhaupt, so im Besondern über die Oper, viel gedacht und geschrieben,

und darf noch immer in vielen, sehr vielen Stücken als ehrwürdige Autorität gelten.

So hat er uns denn, unter anderen, in seiner Sammlung: „Für Freunde der Tonkunst"*) zu Zeugen eines anmuthigen und ernsten Gespräches zwischen Künstlern und Kunstfreunden über die Oper gemacht, das, bezeichnend genug, „Der Frühlingstag" heißt. Dieses Gespräch, (ungefähr aus dem zweiten Jahrzehent unseres Säculi) welches sich um das Hauptthema des Veraltens und Nichtveraltens dreht, entwickelt der klaren, ja, tiefen Ansichten, namentlich über das Wesen der Oper gar manche. Man glaubt, wenn man die folgende Stelle darin liest, gleichsam einem jungen Frühlingstage in's Auge zu blicken.

„Du sprichst — läßt Rochlitz einen von den drei Freunden sagen — von der Oper und deren Publikum, wie wir beides eben jetzt besitzen. Gut! aber ich kann mir doch auch eine Oper — wenngleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte; und dafür, daß sie sich freilich auf engere Grenzen hinsichtlich des Stoffes und dessen, was zunächst das Denkvermögen anlangt, beschränken muß, was sie nun innerhalb dieser Grenzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter, wenn ich so sagen darf, und mithin auch wol noch widerhaltiger aufstellt, als das Schauspiel. Und was ich mir bestimmt denken kann, was keinen Widerspruch in sich selbst enthält und nicht gegen Natur der Dinge oder des Menschen ist: warum sollte das nicht auch ausgeführt werden können?

Es ist sogar dagewesen — bemerkt ein anderer Freund — wennschon auf weit niederer Stufe der Dichtkunst und noch mehr der Musik, als wo wir jetzt stehen und welchem gemäß es uns neu geschaffen werden müßte, sollten wir's wirklich bekommen: In Italien, als die ganze Gattung noch nicht lange erfunden war, dann auf einige Zeit, obschon mit weit schwächerer Musik auch in Frankreich; damals, als verschiedene der größten dramatischen Dichter dieser Länder, zugleich mit der Tonkunst vertraut und ihrer Formen bis zur Geläufigkeit kundig, sich beeiferten, der Oper edle treffliche Dichtungen zu liefern, und die Komponisten sowie die Gesangsvirtuosen gar nichts wollten, als diese Dichtungen auf's Lebendigste, Bedeutsamste, Herzandringendste darlegen. Es kann das freilich wieder so werden und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung. Aber was Alles würde dazu nöthig sein!

*) Bd. 2, S. 230—280.

Zuerst: ein wahrhaft großer Dichter, mit der Tonkunst unserer Tage eben so vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunst ihrer Tage waren; und ein wahrhaft großer Tonkünstler, eben so mit unserer Dichtkunst vertraut, wie die Komponisten jener Zeit mit der Dichtkunst ihrer Tage. Beide müßten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk selbst und alles d'rum und d'ran arbeiten, sondern auch in Verhältnissen leben, wo sie ohne alle Nebenrücksichten und beharrlich durchführen könnten, was anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen großen Virtuosen Widerstand finden und bei'm großen Publikum wenig oder gar kein Glück machen würde. Denn beides könnte gar nicht anders sein bei etwas so von Grund aus Neuem und das, sogar schon dadurch, daß es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem, woran jetzt Alle gewöhnt sind, geradezu entgegenträte. Solch ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganze müßte es aber werden. Es müßte werden — daß ich so sage —: die ganze Oper ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, als nothwendige engverbundene Theile des fortlaufenden Ganzen, in sich aufnähme.

„Nein, das ist mir doch zu wunderlich" — sagt der dritte Freund, und empfängt darauf vom ersten die Bemerkung:

Da sieh, wie schwer es halten würde, sich jetzt wieder d'rein zu finden, oder gar ihm Hochachtung und Eingang zu gönnen. Willst doch selbst Du, Du ein Künstler, ein denkender Künstler, nicht d'ran! nicht einmal an den bloßen Gedanken! Und gleichwol kann erst so die Oper wieder ein, in sich selbst festgegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerspruch der Vernunft und des inneren Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in eine Welt, wo dann auch die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Gesang ist; — ein Werk, wie es in Gluck's Geist und Sinne liegen mochte, wie er's aber, auch in seinen besten Opern, nur einigermaßen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinnes und Theaterwesens rechnete, auch — gerade heraus gesagt — als eigentlicher Musiker zu wenig Reichthum und Fülle besaß, am allerwenigsten aber der Mittel tiefer und beharrlicher Ausarbeitung der Harmonie mächtig war.

„Sag' das nicht laut; sie würden schreien — die Gluckisten Ach und Wehe! die Piccinisten, d. h. die Rossinianer: Nun, da habt ihr's ja!"

Was geht das mich an?

Na, mich auch nichts! — Doch nun laß uns auch einen Blick vorwärts in unser Gespräch werfen! Unsere schönen Mozartschen Opern, und was ihnen aus jetziger oder letztvergangener Zeit nahe steht: die würden dann doch veraltet sein und bei Seite gelegt werden. —

Sie haben — versetzt einfallend der ältere Freund, den Rochlitz als „alten Mann", als „Vater" bezeichnet, — sie haben euere Kunst und euch selbst erst dahin gehoben, daß vollkommene Opern, wie wir sie uns denken, wieder möglich; und uns, daß wir, wären sie nur erst da, allmälig wieder dafür empfänglich würden: so lebten sie, so lebte wenigstens ihr Geist in diesen und in uns fort. Und ist das nicht ein schönes, ein wolthätiges Leben? Ueberdieß, mein Freund: je höher Einer gestellt ist, desto weniger sieht er blos nach einer einzelnen, für den niederen Standpunkt eben offenen Seite hin; desto weiter blickt er umher — oder, wie wir's bezüglicher ausdrücken können: je weniger einseitig, je mehr umsichtig ist er. Und da kann ich keinen Augenblick zweifeln, daß man jene trefflichen Werke, auch wenn man ihre Gattungen nicht mehr für die besten erkennte, doch nicht würde entbehren wollen; und was sie in der Ausführung und Auszierung vom Moment ihres Entstehens für diesen Moment, der dann vorüber, an sich haben, gern und ohne Störung mit hinnehmen würde, sich an jenen Geist, an die Fülle der in ihnen ausgebreiteten herrlichen Kunst und zündenden Lebendigkeit, sowie an ihre vielfältigen, ganz eigenthümlichen Reize haltend. So würden sie — sei darum ganz außer Sorge — gewiß nicht veralten; nur, willst Du es so nennen, nicht gerade mehr in der Mode sein: und das — wirst Du mir zugeben — wäre nichts weiter, als was Du selbst das Schicksal aller menschlichen Leistungen nanntest, gegen das gewaltsam sich zu stemmen, oder worüber sich grämelnd zu empören, Thorheit sein würde."

So der ehrwürdige Vater Rochlitz — der auch mir von schönen Stunden her Unvergeßliche, dem die Frühlingsfrische der Seele noch aus dem sinnigen dunklen Auge des Greises wehete und leuchtete, — in seinem „Frühlingstage". Wer weiß, du armer Rochlitz, was dir in partibus nach solch' ketzerischer Manifestation jetzt bevorstände, lebtest Du noch. Sie setzten dich wahrscheinlich auf die Anklagebank der infidelium und thun es vielleicht heut' in effigie, — und dein Wort: „Es wäre bald gesagt: Schreibt wie die Väter! aber Herr, das

geht nicht! vorwärts! ist die Losung: nicht rückwärts!"*) werden dir gar Manche nimmermehr verzeihen. —

„Kann es ein lyrisches Drama geben? fragt Tieck**) und fährt dann fort: die verlorenen Schauspiele der Griechen, die recht eigentlich so sein sollten, können uns keinen Begriff von dieser Art geben, und die Lyrik der drei großen Meister ist bei diesen eben so national, als nothwendig, aber, wie Jedermann weiß, himmelweit von dem verschieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unsere Oper sollte wol ein lyrisches Schauspiel sein, wenn Dichter wie Musiker einen richtigen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunst hätten. Calderon und die Spanier sind auch im Drama lyrisch genug und sie bilden gewissermaßen den kunstreichen Gegensatz zum griechischen Alterthum, indem sie auch Elemente zu vereinigen suchen, die sich zu widerstreben scheinen. Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten. Unsere Nachkünstler haben es völlig vergessen oder verlacht, daß jene in ihren kunstmäßig gezogenen Kreisen national waren, daß wir Deutsche, so vielseitig man uns auch rühmen mag, doch auch wol in Kunst und Sitte, Gesinnung und Charakter, Sprache und Vers eine volksthümliche Grundlage haben dürften, die man nicht erschüttern, oder schon als völlig gestürzt ansehen müsse, um in leeren Formen, ohne alle Kunst, zu schwärmen und zu schwelgen, von denen sich auch der Spanier unwillig abwenden würde und die Nachahmung schwerlich wiedererkennen. — Ob und in welcher Art wir einmal ein lyrisches Drama (wenn es nicht in Gluck und Mozart bestimmt und vorgezeichnet ist) erhalten und finden werden, bleibe dahingestellt." —

* * *

Fassen wir die Stimmen aller dieser Männer — einer Reihe der besten und achtbarsten, die das Ausland und Deutschland die ihrigen nennen — zusammen: ein harmonischer Einklang ist es, dessen Macht und Größe an jedes reingestimmte Ohr und Herz schlagen, dessen substantieller Gehalt jeden denkenden Geist bewegen muß.

Nicht aus Laune und Willkür, nicht ohne hinreichenden Anlaß hat sich der

*) a. a. O. Th. 1, S. 331.

**) Dramaturgische Blätter, B 3, S. 58, 60.

sittliche und künstlerische Ernst dieser Männer der Frage zugewandt, die auch uns beschäftigt. Sie waren sich bewußt, daß ihr Gegenstand einer der wichtigsten in der Kunst, und sahen mit eben so ruhigem und redlichem, als scharfem Forscherblick zurück in die Vergangenheit, mit klarem und ahnendem Auge vorwärts in die Zukunft. Jenen Stimmen die Ohren verschließen, hieße die Erfahrung mißachten, die Kunstgeschichte mißkennen, den Fortschritt leugnen, der Kunst Stillstand gebieten. Man thue es immerhin! Den „Zukunftsmusik"-Erfindern und ihren Partisanen müssen die genannten Männer konsequenterweise „Revolutionäre" und „Zukunftsmusiker" gleichfalls sein.

Wer den in Wagner vertretenen großen Fortschritt als einen solchen, als einen durch die Sache bedingten verneinen, wer ihn zur unvermittelten Neuerung oder zur unerhörten Gewaltthat stempeln will, hat weder zurück, noch um sich geschaut von der Höhe, zu deren Erreichung die edelsten Geister den Weg gezeigt und angebahnt.

* * *

Worin das Grundwesen der Reformen oder der „Revolution" Gluck's bestand, zeigt ein selbst nur kurzer Blick in den damaligen Zustand der herrschenden wälschen Oper, welcher sein Kampf galt. Der absolute Musiker dieser Oper sollte dem Musiker des streng dramatischen Charakterausdrucks, der dominirende blos virtuose Sänger dem der dramatischen Absicht des Komponisten sich unterordnenden Sänger weichen; die Arie klar, einfach, prunklos die Empfindungen, die Leidenschaften darlegen; *) das Recitativ in prägnanter, würdevoller, scharf und naturwahr ausgesprochener Rede die Gesinnungen und Reflexionen kundgeben, die Handlung vermitteln, motiviren, fortleiten; das Orchester sollte ein wesentlicher und würdevoller Faktor zur Veranschaulichung des Ausdrucks, der Seelenstimmung der handelnden Personen sein. Er war, wie Wagner sagt **), wissentlich bemüht, im deklamirten Recitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewöhnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu

*) Heinse (a. a. O. Th. 2, S. 310) setzt Gluck's Hauptverbesserung in die Form der Arie, mit dem Hinzufügen, die seit Leo's und Vinci's Zeiten eingeführte italienische Hauptform sei bei weitem nicht mannigfaltig genug gewesen und habe in vielen Fällen gar nicht gepaßt.

**) Oper und Drama, Th. 1, S. 132.

wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdrucks zu entstellen.

Auf die überlieferte Form der Oper, ihre Anordnung, ihren Zuschnitt streckte Gluck die umgestaltende Hand nicht aus. Er tastete dieß mehr oder minder lose Gefüge und Gerüst nicht an, wandelte es nicht zu einem in sich abgeschlossenen, abgerundeten Bau um. Seine Neuerungen bewegten sich noch innerhalb der Sphäre, die nach wie vor dem Dichter weit mehr als dem Komponisten die freiere Entfaltung wehrte, den Text im Wesentlichen als bloße Unterlage der Töne des Komponisten ansah. In solchem Betracht stand dieser noch theilweise beherrschend und beengend über jenem. Ein unwürdiger Diktator sollte entthront werden, um einem edlen, würdigen Regimente Platz zu machen, dessen Stab der Komponist in der Hand behielt. Der Poet empfing auch von ihm, im Ganzen, eine „Unterstützung", wie sie der Dürftigere von dem Reichen empfängt, im Dienste einer guten Sache. — Dasselbe, die Suprematie des Tondichters über den Wortdichter — ist im Grunde und im Allgemeinen bei Gluck's hervorragendsten Nachfolgern: Mehul, dem großen Cherubini, Spontini, der Fall, die, obwol die knapperen Formen ihres Vorgängers durch Hinzufügung des belebenden dramatisch-musikalischen Ensemble's erweiternd, inniger aneinander fügend, doch wesentlich ebenfalls innerhalb jener Grenzen und nach jenen Maximen verfuhren.

Bei aller eminenten Begabung, dramatisch zu gestalten, im Ganzen wie im Einzelnen den musikalischen Charakterausdruck zu finden, zog auch Mozart's himmlischer Genius — von keinem Künstler mehr anerkannt, inniger geliebt, tiefer verehrt und höher bewundert, als von Richard Wagner, — die Dichtkunst zur selbst nur annähernden Berechtigung mit der Musik nicht herbei. Die würdige, edle Gestalt Gluck's ist an dem Jüngling und Mann Mozart nicht ohne erhebenden und befruchtenden Eindruck vorübergegangen; sein begeistert Auge hat gewiß in feuriger Liebe und andachtvoller Verehrung zur Erscheinung des Meisters hinangeblickt; er hat von ihm mehr oder weniger bewußtvoll gelernt, so verschieden auch das Grundwesen beider Naturen in mehrfacher Hinsicht, so ungleich höher des Jüngeren Begabung als specifischer Musiker ist, der durch den Reiz der Schönheit, die Fülle der Anmuth, den Schmelz des Ausdrucks, den Glanz des Kolorits die strengere und kältere Plastik des Vorgängers milderte, höher belebte. Aber dieser ist ihm doch, genau betrachtet, nur vorübergegangen, wie wir oben sagten. In die eigentlichen Maximen Gluck's sich zu versenken, sie mit Gründlichkeit zu erforschen, mit Hingebung in sich aufzunehmen, sie systematisch zu verfolgen, konsequent zu durchgeistigen, zu bereichern, nach Be-

finden zu berichtigen, und so der Fortsetzer und Fortbildner des Musik-Drama's als eines in sich geschlossenen, fest gegliederten harmonischen Ganzen zu werden, kam ihm nicht in den Sinn. So ging denn er, dessen ganzes Wesen in Musik aufging, dem, nach seinem eigenen Ausdruck, die Poesie „die allezeit gehorsame Tochter der Musik" war, keineswegs darauf aus, den Dichter zu suchen, der im Geiste jener Grundsätze mit dem Musiker Mozart weiter geschaffen hätte.

Die im Verhältniß zur dramatischen Totalität mitunter, in höherem oder geringerem Maße, zerstückelten Bestandtheile seiner unsterblichen Opern sind, ungeachtet mancher Verschiedenheit in Anlage, Anordnung und Ausführung, je nach der Natur des Gegenstandes, dem Charakter und Styl des Werkes und der Individualität des genialen, seine Vorgänger weit überragenden Künstlers, im Wesentlichen die vor Gluck überkommenen; seine Arie ist nicht selten mehr Konzertstück mit obligatem Passagenwerk und in dieser Beziehung verschieden von der Arie Gluck's, und auch an seinem Kunstwerke hat, vielleicht mit einer einzigen überdieß nicht durchaus reinen Ausnahme, der Dichter als solcher keinen Antheil. Der ganze Schwerpunkt liegt in der Musik, die, wie herrlich auch, wie charaktervoll, wie zauberisch, den häufigen Abstand, ja zum Theil Zwiespalt von Text und Musik nicht ausgleicht, ihn vielmehr um so greller beleuchtet, das theatralische Kunstgebilde zur dramatischen Ganzheit, zur organischen Einheit nicht erhebt. „Der Gedanke durch und durch dramatisch zu sein und nichts als dramatisch, — ein Drama zu gestalten, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Wortes hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sei und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig, dieser Gedanke ist ihm niemals zum festen Entschluß geworden. — Es scheint aber Universalität mit vollkommener Vertiefung auch hier unvereinbar gewesen. Auch das hat offenbar mit gewirkt für den Standpunkt der Mozart'schen Oper, daß er frühzeitig den unmittelbaren Einfluß Italiens aufgenommen und von ihm aus seiner Oper eine Zwischenstellung zwischen der italischen nnd derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutschen Oper nach ureigenem deutschen Sinne gebührt, wenn sie auch bis jetzt nicht errungen sein mag." *)

Und so hat man in einem allgemeinen Sinne Mozart den musikalischen, Gluck den dramatisch-musikalischen Genius genannt. **) Was Mozart aber als

*) Marx, die Musik des 19. Jahrhunderts. S. 110, 111. Beethoven, Th. 1, S. 61.

**) Kahlert, über das Verhältniß der Musik zum Theater, in Rötscher's Jahrbüchern für dram. Kunst und Literatur, 1849, S. 7.

dramatisch-musikalischer Schöpfer in durchgreifender Weise hätte werden können, zeigt sein Hauptwerk Don Juan, wo er den Dichter fand, der ihm zum Theil ächte Charaktere zeichnete, welche er mit dem Reichthum und der Wahrheit seiner Tonfarben durchdrang. *)

Die Stellung, die Wirksamkeit und die hohe eingreifende Bedeutung Mozart's als dramatischer Komponist läßt sich dahin zusammenfassen: daß er, der universelle große Meister, neben Gluck's dramatischem Element das lyrische der italischen Oper wieder zur Geltung gebracht; daß er die Oper von der durch Gluck eingeschlagenen Bahn wieder abgewandt; daß er als Musiker nach dem Drama gestrebt, soweit es in den Grenzen der musikalischen Kunst als solcher erreichbar war; daß er das Höchste in der Oper geleistet; daß er das letzte Besteigen des Gipfels, somit auch den Wendepunkt dieser Oper mit dem Uebergewicht der Musik über den Text bezeichnet und daß solches Uebergewicht von seinem Standpunkte ein begründetes, ein nothwendiges gewesen, — wie dieß Alles Brendel's Geschichte der Musik**) in tiefer und klarer künstlerischer Erfassung dargelegt hat.

Unter den nachfolgenden Komponisten begriffen oder beachteten die wenigsten die ganze Wahrheit und Tragweite des Satzes, daß die Poesie nicht dazu da sei, der Musik zu dienen, zu fröhnen, und die Dichter (wenn anders sie so heißen können) ließen sich fast ohne Ausnahme herbei, in das Schlepptau des Eigenwillens der Tonsetzer und der Launen der Masse sich nehmen zu lassen. Wort und Ton waren das, wozu man sie noch heute machen will, in überraschend glücklicher Weise wieder geworden: zu den ausgesprochensten Antipoden; ihre Verschiedenheit, ihr Zwiespalt in der Oper hatte sich zur höchsten Blüte entfaltet. Die Poesie, entfremdet, unterdrückt, verscheucht, wandte sich von ihrer Schwesterkunst immer mehr, immer weiter ab. Selbst dem trefflichen Weber, wie groß auch sein Verdienst, namentlich dadurch, daß er darauf hinwirkte, das deutsche Publikum von der modernen absoluten Opernarie Rossini's zu befreien,

---

*) „Gewiß ist, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozartschen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war." Richard Wagner, Oper und Drama, Th. 1, S. 133, 134.

**) Bd. 1, S. 280 ff. Bd. 2, S. 9, 13 ff.

indem er auf deren Quell: auf die Tonweise des urkräftigen Volksliedes, zurückging, — selbst ihm kam es nicht bei, dem Dichter eine größere Berechtigung zuzustehen, als daß er ihm die Grundlage zur Ausbreitung seiner Melodieenfülle darbiete, die Oper für diese ihm zuschneide; und in der Euryanthe, in welcher wir ihn ringen sehen, die ganze, lebensvolle Gestalt des Drama's aus der Melodie heranzubilden, beherrschte er förmlich und rücksichtslos den Dichter.

Der reichbegabte Marschner wirkte in Weber's Geiste (ohne, wie auch Wagner hervorhebt, ein sklavischer Nachahmer dieses Meisters zu sein) kräftig fort zur Neubelebung des deutschen Selbstbewußtseins in der Oper, wie auch Spohr nach anderer Richtung.

Nach Weber's Tode trieben die sogenannte große Oper, mit Recht ein Autodafé über Natur und Dichtkunst genannt, mit ihrem erdrückenden, meist so hohlen Schwall, ihrer raffinirten Gespreiztheit, und die italienische Süßigkeit (das Konzertwesen im Theatergewand) auf Kosten der dramatischen Wahrheit ihr Spiel in Deutschland ärger, denn je. Was das achtzehnte Jahrhundert durch drei große Deutsche für die Würde der Dichtkunst, im wolverstandenen Interesse beider Künste, angestrebt, ward im neunzehnten leichthin wieder aufgegeben, vergessen, und die Aeußerung von Beaumarchais: was nicht der Mühe lohne gesagt zu werden, das singe man („Aujourd'hui ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante", Barbier de Séville, Acte I, Sc. 2. Oeuv. T. I. p. 411) gewann meist wieder die frühere traurige und beschämende Geltung.

Wie dann weiter die Wirksamkeit der emancipirten Massen, dieser ursprünglichen bloßen Umgebung der handelnden Personen, aus dem Hintergrund in den Vordergrund gestellt wurde; wie ferner die sogenannte historische Musik, mit theilweiser Hereinziehung des kirchlichen Elementes, auftrat; wie die Suprematie des Opernkomponisten über den Dichter bei Meyerbeer — dem seine hohe Bedeutung an sich unverkümmert bleibt, — den Gipfel erreichte: dieß Alles bedarf blos der Erwähnung.

Die Oper blieb „ein Rührei von Kunst und Unsinn," wie sie Müllner in seinem Almanach für Privatbühnen von 1817 nannte. Wo ihm die Kunst und wo ihm der Unsinn lag, erläutert er später in seiner Fehde mit Wilhelm Müller aus demselben Jahre. *) Die Musik war ihm in jenem Bilde die Kunst, unter dem Unsinn verstand er den Text oder das sogenannte Operngedicht. Der Zustand der Oper preßte ihm das eine so schwere wie gerechte Anklage bergende Bekenntniß ab, daß der Besitz von Geist und Geistesbildung weder die Auffüh-

*) Geistige Feldzüge, herausgegeben von F. W. Gubitz, 1857, S. 50.

rung, noch den Genuß der Oper bedinge; daß Schwachköpfe, nicht im Stande, ein Werk von Shakespeare oder Calderon aufzufassen, und Unwissende, die keine Zeile ohne Schnitzer zu schreiben vermögen, von der Bühne herab den Zuschauern die Werke der Dichtkunst nicht genießbar machen, aber, wenn sie Empfindungsvermögen und Stimme besitzen, das Publikum durch ihren Gesang entzücken können, wie einfältig oder unwissend sie sonst auch immer sein mögen, und daß daher die Schauspielkunst von ihren Priestern sowol, als von ihren Zuhörern mehr Geist und Geistesbildung fordere, als die Oper. —

Man kann Hoffmann *) darin beistimmen, daß die Wirkung von Gluck's und Mozart's Werken, abgesehen vom Text, in rein musikalischer Hinsicht nur stoffartig war, indem auf den Stoff des musikalischen Gebäudes das Auge gerichtet und der höhere Geist, dem dieser Stoff dienen mußte, nicht entdeckt ward; daß Effekt das Losungswort der Komponisten und Effekt zu machen, koste es was es wolle, die einzige Tendenz ihrer Bemühungen bildete.

Die von mancher Seite her gehegte Hoffnung, Mendelssohn's sinnige Muse werde auch der Oper ihre reinigende und veredelnde Einwirkung zuwenden, vernichtete der frühzeitige Tod des Meisters. Sie wäre, diese Hoffnung, wol unter allen Umständen unerfüllt geblieben: in ihm lagen die Elemente zum wirklichen dramatischen Tondichter nicht; sein Feld war ein anderes. Vielleicht deutete er seine Ansicht von der höchsten dramatischen Aufgabe der Musik als Trägerin der Dichtung dadurch an, daß er sich an die griechische Tragödie und an Shakespeare wandte, um ihren Gedanken, Worten und Intentionen den verdeutlichenden Tonausdruck hinzuzutragen, — wie wir denn schon vorher Aehnliches an Beethoven's Genius gewahren, der, in bezeichnenden Anfängen, einestheils der deutschen klassischen dramatischen Dichtung (Goethe's Egmont) die musikalische Unterlage lieh, anderntheils, in gewaltigem Ringen nach höchstem und klarstem Gefühlsausdruck, in seiner neunten Symphonie die Hand des Dichters erfaßte, dessen Wort zu Hilfe rufend zur Auffindung und Verkörperung eines großen Ideals nach Kämpfen und Konflikten, auf den Schwingen des Tones und Wortes, als Offenbarung einer erhabenen Weltanschauung, — des Ideals, welches die freudig-liebevolle, ganze und reine Hingebung an die Menschheit ist, die Ahnung des Sittlich-Höchsten im Elemente des Sinnlich-Höchsten. —

* *
*

---

*) Phantasiestücke in Callot's Manier, Bd. 2, S. 349.

Beethoven antwortete einst, in seiner späteren Zeit, auf die Aeußerung eines Freundes, daß der Künstler frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein solle: „Einverstanden! (in Beziehung auf den ersten und letzten Punkt) aber dem Geiste seiner Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus! Hätte ich die beiden Ouvertüren (zweite und dritte zu Leonore) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiß sogleich verstanden, wie z. B. den Sturm von Kotzeluch. Aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen. Das Neue und Originelle gebiert sich selbst ohne daß man daran denkt." Ihm hat dabei vielleicht auch seines Goethe Wort vorgeschwebt, die größte Achtung, die ein Autor für das Publikum haben kann, sei daß er niemals bringe, was man erwartet, sondern was er selbst auf der jedesmaligen Stufe eigner und fremder Bildung für recht und nützlich hält, und: daß zu allen Zeiten es nur die Individuen sind, welche für die Wissenschaft gewirkt, nicht das Zeitalter. *)

Die Urheber, die Erkenner und Vertreter einer neuen Richtung — und das ist auch in unserem Gebiete der Fall — sind gerechter in Betrachtung und Würdigung der älteren Richtung und ihres Standpunktes, als die absoluten, die verharrenden Anhänger der letzteren gegen das Neue. Jene wissen, was sie dem Alten zu danken haben und bethätigen ihre Verehrung desselben gerade im Fortschreiten. Wir haben dieß bereits früher kurz berührt. Dem Geiste der Zeit, des Gewohnten geben sie nicht nach und dürfen es nicht, sonst wäre es um die Kunst und ihr Lebenselement geschehen, und allen Vorgängern selbst, den ebenmäßigen Jüngern dieser ewigen Kunst, geschähe großes Unrecht. Ihr Mühen, ihr begeistertes Schaffen galt auch nicht dem Augenblick ihrer Zeit, die sie ja meist nicht verstand; es reichte in die Zukunft hinaus. Diese ist ihnen unverloren. Ihr Recht, ihre Stellung, ihre Bedeutung bleibt ihnen fort und fort. Bewahrt ja, nach Jahn's richtiger und schöner Bemerkung, der wahrhafte Künstler in seinen Productionen immer noch ein Eigenes, durch welches er eben den Aeußerungen seines Wesens den künstlerischen Ausdruck verleiht **); — jene Eigenthümlichkeit, welche in sich die Kraft trägt, in sich besteht und anregend weiter wirkt, neue Eigenthümlichkeit hervorruft.

Wie Viele verschließen sich, absichtlich oder nicht, der Wahrheit, daß wir, wenn unser Urtheil selbst nur aus der Zeit erwachsen ist, das Werk des Genius

*) Bd. 49, S. 42, 74.

**) Mozart, Th. 4, S. 33.

niemals verstehen, welches eine neue Zeit und natürlich auch eine neue Mode erschafft. *) Freilich ist andererseits das Miß- oder Nichtverstehen oft zum Theil aus der Sache selbst erklärlich. Denn: was gar nicht mißverstanden werden kann, hat wenig Sinn und was nicht mißbraucht werden kann, wenig Kraft zum Gebrauch. **)

Jene Gerechtigkeit und diese Berechtigung der Meister mit ihren Anhängern ruhen auf tiefem Grunde der Kunst, wie dem gegenüber die vorhin bemerkte Erscheinung in der menschlichen Natur, die mit nichten ausgetrieben wird und werden kann: tamen usque recurret.

Hier darf ein Wort eintreten, das mit Ruhe und Klarheit den Standpunkt, das Verhältniß auffaßt und bezeichnet, das nach allen Seiten des redlichen Wollens hin gesagt sein mag, als ein: discite justitiam! — ein Zuruf und Mahnruf, dessen so häufige Unbeachtung nicht genug beklagt werden kann.

„Es ist naturgemäß, — lautet es ***) — daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt: die sprossenden Knospen geben den vertrocknenden Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, daß er in seiner Unvermeidlichkeit und Ersprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird. Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenübertritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr, bei der Breite des menschlichen Daseins in Tausenden und aber Tausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinn und nach ihrem Bedürfniß weiter, ist also nicht blos bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfniß des Fortschrittes sich regt und gegen ihn herantreibt, und Anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehreren sich gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Dieses Bedürfniß ist aber keine von Außen irgendwoher eindringende Gewalt; es ist der Trieb des Gedankens, der bisher in Einseitigkeit geherrscht hatte, nach der anderen Seite, nach allen Seiten hin seine Konsequenzen zu ziehen und durchzuleben. Das ist es, was dem Kampfe der Ideen und Principien seine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtschaft, und ist verwirrt und gereizt zugleich, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu kämpfen. Dieser unheimliche, nimmer gestillte Proceß des Geistes ist seine Geschichte.

---

*) Tieck, kritische Schriften, Th. 2, S. 147.

**) Fr. Heinr. Jakobi, Bd. 5, S. 113.

***) Marx: Ludwig van Beethoven, Bd. 1, S. 297.

Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrschaft ein König Lear, der in seinen eigenen Kindern dieselben Gewalten aufwachsen und sich endlich gegen ihn auflehnen sieht, die seine Kraft und Herrschaft gebildet hatten. *)

Der Fortschritt zur folgenden Stufe der musikalischen Entwicklung hebt das Recht der vorherigen nicht auf; das Tonspiel bleibt berechtigt neben der die Bewegung des Gemüthes abspiegelnden, die Seelensprache behält ihr Recht an unser Herz neben den idealen Richtungen, die zuerst in der Heldensymphonie Beethoven's selbstständig hervorgetreten waren.

Die Berechtigung ist auf beiden Seiten; nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des anderen Theiles anzuerkennen. Von dem höheren Standpunkt überschaut man die niederen Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, als den Fortschritt zu begreifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschließen vermag."

In die alten Formen aber können wir nicht zurück und dürfen wir auch nicht streben, zurückzukommen; aber auf die Empfindungen, die an diesen Formen hängen, können wir zurück und sie liegen uns sehr nahe! **)

Und noch eins zur Erklärung und zur Lehre von der gleichmäßigen Gerechtigkeit:

Das Alter besteht aus lauter Gegenwart der Vergangenheit, die Jugend aus Gegenwart der Zukunft. ***)

* * *

Die Kunstzustände widerspiegeln die jedesmaligen Lebenszustände, die Zeit-

---

*) Ein alter Mann ist stets ein König Lear! —
Was Hand in Hand mitwirkte, stritt,
Ist längst vorbeigegangen;
Was mit und an dir liebte, litt,
Hat sich wo anders angehangen.
Die Jugend ist um ihretwillen hier,
Es wäre thörig, zu verlangen:
Komm, ältle du mit mir.

Was Goethe (Bd. 3, S. 244) hier persönlich sagt, ist, dem Geiste nach, in allgemeinem, umfassendem Sinne auch sachlich geltend.

**) Jakobi 6, S. 198.

***) J. Paul, Freiheitsbüchlein Abschn. 3. (Bd. 23, S. 214).

stimmungen. Ihre Wesenheit, ihre Vorzüge und Mängel sind das treue Abbild der allgemeinen Erscheinungen, ihr untrüglicher Gradmesser, der Mikrokosmos des Makrokosmos. Dieß ließe sich auch bei unserem Gegenstande ausführlicher verfolgen und nachweisen. Was Hamlet (Aufz. 3, Sc. 2) vom Schauspiele sagt, daß es dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeige, findet im Ganzen auch auf die Oper Anwendung. Hier nur Andeutungen, die allgemeinsten, die Haupt-Grundzüge.

In der weichlichen Atmosphäre der italischen Höfe genährt und großgezogen, ward und blieb die Oper lange Zeit die Schmeichlerin der Sinne, die Trägerin üppigen Prunkes, äußerer Glanzfülle, die Repräsentantin der in den höchsten Sphären der Gesellschaft herrschenden Sitten. Die Einflüsse der Höfe zeigen sich in Stoff, Handlung, Personen. Ausdruck der Lebensbeziehungen, Typus der Neigungen, Anschauungen, Gewohnheiten, Launen, Nachbildung der Individualitäten, allegorische Figuren zur Glorie fürstlicher Macht sind Fabel, Gang, Intrigue, Held und Heldin mit ihren Umgebungen. Das Götterwesen, das antike Heroenthum ist Substrat des modernen Königthums, zu seinem Preise, seiner Verklärung. Wie die Tragödie Ludwig's XIV. die Tragödie des Absolutismus ist, so auch die Oper. „Prinz und Prinzessin“ — nach Wagner's Bezeichnung — sind die Gestalten, um die sich das Ganze dreht. Heroische Oper, Schäferspiel, Zauberoper: — Alles steht im Dienste jenes Nimbus, jener prunkvollen Alleinherschaft und unbedingten Selbsthuldigung. Das der Oper überhaupt aufgedrückte höfische Gepräge gräbt den Charakter der Herrschsucht und Unduldsamkeit auch der Musik ein. Diese zum Kultus des Sinnenreizes im Bunde mit der Malerei auf die Bühne verpflanzte Musik breitet in solchem Dienste ihr eigen Dominium immer weiter und unumschränkter aus. Sie ist der rothe Faden, der sich mit wachsender Stärke durch das ganze Getriebe des theatralischen Apparates hindurchzieht und den schwachen, losen, oft unerkennbaren Faden der Handlung, des Gedichtes überwuchernd verdeckt. Das: Car tel est nôtre plaisir! und L'état c'est moi! ist auch das Wort der Musik in der Oper, das sie mit vornehmer Selbstgefälligkeit und Ausschließlichkeit spricht, das sie mit Konsequenz festhält, systematisch fort und fort zur Anwendung bringt, um so beharrlicher und erfolgreicher, je weniger man der wahrhaft dramatischen Dichtung zu jenem Zwecke bedurfte. Musik und Poesie: — absolutes Königthum („die Oper bin ich!“), schwaches Vasallenthum.

Gluck's Vorgehen galt lediglich dieser zumeist den Sinnen huldigenden Musik; er dringt auf das Recht der im Dienste der dramatischen Idee stehenden

Tonkunst. Es ist nicht eine Maske, die er jener vom Gesichte reißt; es ist ihr wahres, ihr natürlich-unnatürliches, in der Luft des Parfüms immer mehr verschwommenes Gesicht, dem er nur gesündere Farbe zu geben strebt. Die Zeit war der Süßlichkeit und Erschlaffung müde geworden und verlangte nach stärkerer, gesünderer Nahrung.

Der beginnende mächtige Umschwung der Anschauungen in Staat und Gesellschaft erfaßt auch die Oper. Sie tritt näher zum Leben, fängt an, seine Pulsschläge zu beobachten. Sie folgt den weiteren Zeitströmungen; sie steigt aus den höchsten und höheren Kreisen allmälig auch in die mittleren und unteren Schichten, in die Niederungen des Lebens, zieht den Tiers-Etat zum wesentlich mitwirkenden Faktor herbei; wird Sittenmalerin in Aufdeckung, Geißelung, Ahndung socialer Schäden und Frevel (Figaro, Don Juan) und findet in der Veranschaulichung und Verherrlichung der Volkswürde und Volkseinfalt, des Volksheroenthums, den beredtesten Ausdruck durch Cherubini's unsterblichen Wasserträger (les deux journées). Sie huldigt dann der aufleuchtenden Majestät des Imperialismus (Vestalin), versenkt sich nach seinem Sturze, von der Luft des Quietismus unter den Fittigen der Restauration angeweht (Rossini), im Schutze eines mit überstandenem Druck neu erwachten beschaulichen Volkslebens eine Zeitlang in das süße oder schaurige Helldunkel der mondbeglänzten Romantik (Freischütz), um bald, bei der sich entwickelnden Gährung und drängen- Bewegung', in Herbeiziehung der emancipirten Massen als Verkündiger und Mitförderer des ausbrechenden Sturmes zu dienen, welcher der in anderer Form begründeten kurzen Gewaltherrschaft des Absolutismus ein Ende macht (Stumme, Tell). Die dem Zwangsjoche des antikisirenden Klassicismus sich entwindende, ihn keck befehdende sogenannte Neuromantik abenteuert und extravagirt mit blendendem Erfolge auch in der Oper (Robert der Teufel), — bis endlich in ihrem Inneren selbst ein Umschwung sich vorbereitet, welcher den im langen Laufe der Zeit angesammelten, aus den Elementen des antiken Drama's befruchteten Zündstoff auf Spitze und Gipfel der musikalischen Alleinherrschaft hinleitet, um dem, von der kalten Starrheit des Formalismus, wie von der wilden Regellosigkeit des Fanatismus, gleich weit abliegenden, ächten Volksthümlichen, Nationalen, das uralte bescheidene Recht des Reinmenschlichen wahren zu helfen, in künstlerischer Anstrebung gegenseitiger Durchdringung des Realismus und des Idealismus, wie sie durch die Anforderungen der Zeit in der fortschreitenden Entwicklung des Lebens, der Gesellschaft, der Sitte, der Wissenschaft, der Kunst geboten, — zur Ausgleichung der Gegensätze von Wirklichkeit und Idee, Natur und Kultur; zur Hervorbringung und Darstellung der Einheit des

Wahren und Schönen in der, Inhalt und Form zum beseelten Ganzen verschmelzenden Gestalt des Kunstwerkes, — der Schöpfung, die aus dem Inneren des in sich zusammengefaßten, von Zeit und Welt genährten resoluten Menschen und Künstlers als Resultat und Frucht seiner Strebungen, Kämpfe, Siege und Leuterungen emporgewachsen, — worin Dichtkunst und Tonkunst mit ihren Schwesterkünsten das Gesammtbild jenes versöhnten Lebens abspiegeln sollen.

V.

Wagner. Liszt. Die Melodie.

Lohengrin. Tannhäuser. Holländer.

Hektor Berlioz.

Es war abermals ein Deutscher, der in unseren Tagen den Kampf wiederaufnahm gegen den Zwiespalt in der Oper, gegen die Willkürherrschaft der sich selbst genügenden Musik, welche schon längst die große Wahrheit vergessen oder mißachtet hatte „daß keine Kunst durch ihre Mängel so fühlbar, so schwebend auf die anderen hinüberzeigt, als gerade die Musik." *) Richard Wagner trat mit seinen dramatischen Werken vor die Oeffentlichkeit. Er erfüllte in ihnen das gleichsam vorverkündigende Wort Jean Paul's **): „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt." Er suchte in ihnen zunächst durch die That zu beweisen, nicht nur wie es möglich, sondern auch wie natur- und zeitgemäß, wie kunstgerecht es sei, mit Benutzung des bereits von unseren größten Meistern Gewonnenen, der Hindeutung großer

---

*) Vischer, Aesthetik 3, S. 777.

**) Vorrede zu E. Th. A. Hoffmann's Phantasiestücken in Callot's Manier, Bd. 1, S. XX. (J. Paul's Werke, Bd. 19, S. 182 ff.). Auf jene Stelle hat auch schon Ambros (Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig bei Matthes, S. 145) vor Kurzem hingewiesen.

Denker, zu weiterer Entfaltung der musikalischen Dramatik fortzuschreiten, den Abstand des Dichters und Tonsetzers auszugleichen, ihn zum harmonischen Verhältniß zwischen beiden umzuwandeln; — die moderne Oper mit ihren eingelebten, stereotypen, unvermittelten, überdieß zuletzt so sehr gemißbrauchten und entstellten Formen zu einem inhaltlich wie formell einheitlichen Musik-Drama zu erheben; — die Opernmusik auf ihre ursprüngliche Bestimmung: Kunst des Ausdrucks in Unterstützung des Gedichtes zurückzuführen, das weibliche Element, das in wechselseitiger Ergänzung der einseitigen Schönheit mit dem befruchtenden männlichen erst die lebendig schöne volle Gestalt darstellt. Er zeigte und erweiterte thatsächlich den Weg, die gefühlvolle dramatische Rede durch den, nicht in der Musik als solcher, die an sich ein Objekt zu bieten nicht vermag, sondern in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck wiederzugeben; — die melodische Gestalt aus dem Wortverse des Dichters herauswachsen zu lassen, so zwar, daß die schöpferische Thätigkeit des Tondichters an freier und reicher Entfaltung nichts verliert; — Harmonie und Rythmus zu den, die Melodie gestaltenden, zu charakteristischer Bedeutung erhebenden Organen,*) den Sänger zum Charakterdarsteller, die Gesangspartie mit Verdrängung des eitlen Virtuosenflitterwerks zur wirklichen dramatischen Rolle zu machen oder wieder zu machen; — das Sprachvermögen des Orchesters zu erhöhen, als des Organs zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie, wie zur Charakterisirung der Melodie, des Dolmetschers des der Wortsprache Unaussprechlichen: der Erinnerungsthätigkeit, der Ideenverbindung, der Gebärde; — alles unnöthige und störende, um seiner selbst willen prunkende äußere Beiwerk, den bloßen Trödelkram der Scene, zu verbannen und dagegen diese mit ihren wesentlichen Bestandtheilen als ein eng zusammengreifendes Ganzes hinzustellen: — kurz, die herkömmlichen, zum Theil erschlafften und entwürdigten Zustände des Opernwesens aufzurütteln und zu heben, ein reinigendes Ferment in sie zu tragen, durch Zuführung eines frischen Quells sie neu zu beleben. Denn hier in der Oper war und ist die Hilfe am dringendsten, weil die Verwirrung, die Unnatur am höchsten, die Zerfahrenheit am größten. Wo die Oper jetzt steht, wissen wir: auf dem Gipfel der Tonkunst (der Aftertonkunst nicht selten) fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der

*) Harmonie und Rhythmus sind die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Jene sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, die Melodie dagegen ist der fertige Mensch selbst, wie er sich unserem Auge darstellt. (Wagner, Oper und Drama, Th. 1, S. 173.)

Fabel, — konnte er damals, können wir mit gutem Recht und zum guten Theil noch heute gleich Herder sagen.

In Vorstehendem haben wir die Grundzüge anzudeuten, den Umriß dessen zu entwerfen gesucht, worin der Hauptsache nach Wagner's Wollen und Wirken beschlossen ist, und fügen noch einen Satz Zellner's bei: „Wagner will nichts anderes, als die Reinigung der Oper vom sanktionirten, traditionell eingebürgerten Unsinn; er will ihre Gestaltung nach dramatischen Gesetzen; er will das Vernünftige. Er verbannt nicht die Melodie, wol aber die Polka-, Walzer- und Quadrille-Motive; er will, daß seine Personen eine der Situation, der Empfindung gemäße Tonsprache sprechen; er will, daß sie Menschen und keine in Theaterkostüme gekleidete Automaten seien, die sich vor die Rampe stellen, um den Zuhörern Violin-Arpeggien und Klavier-Passagen vorzugurgeln. Wagner will charakteristische Zeichnung seiner Personen, eine so präcise Ausprägung, ein so konsequentes Festhalten dieser Zeichnung, daß man sie mit geschlossenem Auge sehen muß; er will, daß die Form aus der Situation hervorgehe, nicht aber, daß letztere der chablonenhaften Arie, Cavatine, Cabaletta mit ihren Vorder- und Hintersätzen, mit ihren absolut-musikalischen Exkursionen geopfert werde; er verwirft diese von vorn herein fertigen Tonstücke, unter welche hinterdrein der Text mit seinen unzähligen läppischen Wiederholungen geschoben, gepreßt, gezwängt wird. Er will Melodie, viel Melodie, immer nur Melodie, aber eine solche, die dem Menschen, würde er seine Gedanken und Gefühle singend ausdrücken, in der Wirklichkeit vernünftigerweise zugemuthet werden könnte; er will, daß das Recitativ, daß das Ensemble, daß das Spiel des Orchesters, kurz, daß jeder zu Gehör kommende Moment melodisch sei. Die ganze Oper von Anfang bis zu Ende soll nach Wagner's Postulaten ein fortwährender Fluß ausdrucksvoller Melodie sein, die, wenn es vernünftigerweise angeht, dem Sänger, und wo dieses nicht angeht, dem Orchester in den Mund gelegt wird. — In diesem Sinne und in keinem anderen muß Wagner's Reformbestrebung aufgefaßt werden. In diesem Sinne wird sie auch von Allen betrachtet, die Wagner's Principien verstanden, seine Opern gehört haben. Gegen jede andere Auffassung muß energisch protestirt werden."

Zu einiger Ausfüllung der von uns oben nur umrissenen, gedrängten Zeichnung möge das Folgende dienen, das theils und zunächst bei den drei bedeutendsten der bisher vorliegenden Werke, welche der Oeffentlichkeit angehören, also dem thatsächlich Gegebenen, insoweit es in das Publikum gedrungen, einen Augenblick verweilt, theils allgemeine Gesichtspunkte in Beziehung auf Wagner's künstlerisches Streben überhaupt auffaßt. Alle diese Betrachtungen können indeß,

nach Maßgabe des hier gesteckten Zieles, nur auf die hervorragendsten Spitzen des Gesammtgegenstandes sich beschränken, können und sollen nur Aphorismen sein.

Wagner zeigte und erweiterte den Weg, die gefühlvolle dramatische Rede durch den in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck wiederzugeben, die melodische Gestalt aus dem Wortverse des Dichters hervorwachsen zu lassen, — sagten wir. In diesem Satze liegt eine jener Spitzen. Ihr sei ein Blick gewidmet.

„Den größten Damm gegen eine einstige Popularität Wagner's bildet seine Melodielosigkeit" ist oft und leichthin gesagt, nachgesagt — auch Mozart, auch Beethoven ist dieß nachgesagt, — in die Welt hinaus geschrieben und geschrieen worden, ohne Sinn, ohne Anhalt, ohne Begründung, es wäre denn, sie bestünden darin, daß er nicht blos achttaktige Melodieen, oder keine, oder wenige, oder nicht lauter Melodieen für die Drehorgel geschrieben. In dem specifisch Musikalischen, in der „Immelodiosität" Wagner's liegt die vermeintliche Schwierigkeit des engeren Verständnisses seiner Werke nicht. Sondern es schlägt unser Meister im Drama, wie Liszt im Musikepos, an eine so harmonische, leicht schwingende Saite des Menschenherzens, er wie dieser wenden sich in ihrem Totalbestreben so bestimmt und nur an das reinmenschliche Empfindungsvermögen, daß, da dieses durch Mangel an Uebung in unseren Tagen wie häufig! abgeschwächt, auf jene Saite aber ein Dämpfer gelegt ist: die Uebercivilisation, — uns daraus klar werden muß, warum die Intentionen zweier bedeutender Menschen zum Theil so übel verstanden wurden und so erbittertes Kämpfen hervorriefen.

Wagner ist entschieden melodiös, auch im althergebrachten Sinne. Die Treue des Musikers gegen den Dichter, die Ableitung der musikalischen Ideen, Töne und Phrasen aus den Situationen, Gedanken, Sätzen und Worten des Dichters, welche eigenthümlich konsequent im Lohengrin hervortritt, diese Treue des Musikers hat nicht gehindert, daß sich Wagner im Schwelgen in der sogenannten absoluten Musik erging.

Ein scharfes Trennen der Melodie von der Harmonie, des Körpers von der Seele, scheint namentlich seit Wagner's Reformbestreben und seit Liszt's symphonischen Dichtungen*) nicht mehr so zulässig. Beide haben, jeder seiner Indivi-

*) Ueber diese: R. Wagner's „Brief" in der neuen Zeitschrift f. Musik, Bd. 46, Nr. 15 (auch in besonderem Abdruck Leipzig bei C. F. Kahnt, 1857) und die eingehenden geistvollen Abhandlungen von Felix Dräseke in den „Anregungen", Bd. 2, S. 261 ff., Bd. 3, S. 10 ff.; Bd. 4, S. 54 ff.

dualität gemäß, den Beweis geliefert, welchen unendlichen Modifikationen die Melodie unterworfen werden könne, wenn zu ihr eine bewußt ihr untergelegte Harmonie gesellt wird. Einen so erzielten Komplex darf man wol recht eigentlich Melodie im umfassendsten und vielleicht höchsten Sinne — den Lebensgeist der Musik mit Jean Paul *) — nennen. War nun einestheils die Entwicklung der Instrumentalkunst Impuls zur Gestaltung einer freieren, prägnanteren Lehre von den Harmonieen, so wurde diese wieder Ursache zur vollsten Entfaltung der Instrumentation. Zunächst war es Beethoven, welcher, auf dem Vorhandenen fußend, hier in Kurzem das Größte zu Tage förderte. Daß nun aber die Melodie, um so viel neue Ingredienzen zur Bedeutsamkeit bereichert, sich mehr und mehr verinnerlichte, daß diese Verinnerlichung ein wesentliches Moment bei Gestaltung der Melodie und hinfort das alleräußerlichste Merkmal derselben: die Verhältnisse der Tonhöhe ihrer einzelnen Faktoren, zu einem wol mehr oder minder bedeutungsvollen, aber nicht mehr maßgebenden Charakterzeichen ward, — dieß dürfte zumeist Ursache sein, warum seit der Umgestaltung oder Höhergestaltung der Melodie durch Beethoven und seine Erben seine Werke und die ihrigen einer gewissen Popularität im gewöhnlichen Sinne, d. h. derjenigen entbehren, die flugs errungen, oft aber auch eben so schnell wieder verloren wird.

Zum endlichen Eingehen in die Intentionen unserer Meister ist das Unbebautlassen des specifisch polyphonen Feldes seit Berlioz für das Publikum eine Ermöglichung des Fortschrittes in der Kultur des musikalischen Gefühls; nur ward ihr von anderer Seite, der einer geschäftsmäßigen negativen Kritik, eine solche Menge gehässiger Motive untergelegt, daß die allgemeine Stimmung anfangs wol hie und da stutzig wurde und abwartete.

Und da stehen wir momentan mit der Erkennung des Lohengrin. Wer ihn erkennt, anerkennt in ihm einen Bürgen für die Zukunft der dramatisch-musikalischen Kunst. Nicht als ob in ihm allein diese Zukunft ruhe: sie ruht auch in den bedeutendsten Schöpfungen großer Vorgänger. Aber er trägt die Elemente des Aechten, und mit ihm der Popularität, in sich: zunächst weil er sich an Reinmenschliches im Menschen zum Verstandenwerden wendet und dieses Reinmenschliche wol zum Oefteren schlummern, nicht aber ersterben kann, wie es denn nicht erstorben ist, — und dann, weil er, in Betracht des absolut Musikalischen, die Seelenmelodie zur Entfaltung bringt, welche, befreit vom Alp-

---

*) Quintus Fixlein; Werke, Bd. 3, S. 245.

druck einer gefühlswidrigen Polyphonie, frei und groß das Freie und Große ausspricht, — er, Wagner's gewaltiger Lohengrin, wie dort Liszt's symphonische Werke. Und sie, beide Meister, sollten keine ächten Künstler sein, wenn sie die Geheimnißkrämerei in der Kunst verachten und aus der Nacht der privilegirten Musiker und Kritiker Tageslicht machen?

Die Melodie des Lohengrin ist zumeist Ausfluß der durch die poetische Unterlage angeregten Seelenstimmung des Künstlers, ohne lebenzernichtendes Haften an den Wortsylben.

Louis Köhler in Königsberg hat uns mit einer interessanten, geistvollen Schrift über „die Melodie der Sprache" beschenkt, worin er den Proceß des Schaffens der Melodie aus den Phrasen und Worten des Dichters theoretisch und durch Beispiele darzulegen sucht. Ihm gebührt das unbestreitbare Verdienst, durch Aufstellung seiner Lehre, oder seiner Ideen von einer daseienden Melodie der Sprache (vielleicht könnte es besser heißen: der Poesie) eine neue Anregung gegeben zu haben, deren Tragweite nur hier über-, dort unterschätzt worden ist, jedenfalls aber, einmal gegeben, ein neues Moment kritisch-musikalischer und insbesondere dramatisch-deklamatorischer Beurtheilung abgiebt. Und Wagner? Ist Köhler's Werk in Beziehung auf ihn ein Rückschluß von dessen Produktion auf eine ihm untergestellte Theorie? Fast möchte es so scheinen. Wo nicht, können wir das Bedauern nicht unterdrücken, daß Köhler's Ideen, gleichviel ob mißverstanden oder nicht, auch als Mittel dienen mußten, irrige Meinungen über Wagner als schaffenden Künstler zu verbreiten. Auch durch eifrigste Reflexion über die Melodie der Sprache und deren Axiome wird es nicht gelingen, eine ächte Melodie, am wenigsten eine Oper zu schaffen. Daß Wagner so geschaffen, möchten aber hiernach manche seiner Gegner rücksichtlich der Entstehung selbst seiner schönsten, innerlichsten Melodieen und fließendsten Perioden vielleicht sich selbst, jedenfalls Andere überreden. So sicher jede Gabe des Genie's an die Mit- und Nachwelt ihre Theorie in sich birgt: so sicher ist auch die Unmöglichkeit einer absoluten Loslösung derselben aus dem geist- und lebensvollen ganzen Kunstwerke zum Behufe des Rückschlusses auf den eigentlichen Proceß des künstlerischen Gebärens. Oder ist ein Schluß von den Beispielen der Schrift Köhler's auf die, freilich stellenweise adäquate und eben so korrekte Deklamation im Lohengrin in sofern denkbar, als man danach Wagner vindiciren dürfte, er habe den Traum Elsa's mit einem Werke über die Schwingungen in der einen Hand und mit einem Werke über den Sylbenfall in der anderen erdacht? Es ist vergeblich, die schaffende Natur, den schaffenden Menschengeist in ihren innersten, geheimsten Werkstätten belauschen zu wollen, wie ja ein ächtes Kunstwerk, gleich dem Na-

turwerke, für unsern Verstand immer unendlich bleibt; es wird angeschaut, empfunden, es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden, *) und es ist keineswegs nöthig, daß der schaffende Genius immer auch mit Bewußtsein, mit Berechnung darauf Acht gebe, wie er kombinirt. **) — Wagner fühlte, komponirte wol diese Töne und Harmonieen mit derselben Unmittelbarkeit, wie die „ordentlichen" Komponisten; nur — und da liegt's — finden sich bei ihm eine ächte Gemüthsdurchbildung, eine Poesie und alle die Elemente zu solch' künstlerischer Gestaltung.

Man erzählt — nach einer Mittheilung des Verfassers der Phantasiestücke ***) — nachdem der Streit der Gluckisten und Piccinisten sich etwas abgekühlt, habe ein vornehmer Kunstverehrer Gluck und Piccini in einer Abendgesellschaft zusammengebracht, und nun habe der offene Deutsche, zufrieden, den bösen Streit geendet zu sehen, in einer fröhlichen Weinlaune dem Italiener seinen ganzen Mechanismus der Komposition, sein Geheimniß, die Menschen und vorzüglich die Franzosen zu erheben und zu rühren, entdeckt. „Melodieen in altfranzösischem Styl, — deutsche Arbeit: darin sollte es liegen. Aber Piccini hat doch keine Armida, keine Iphigenia wie Gluck geschrieben! Bedürfte es denn nur genau zu wissen, wie Raphael seine Gemälde anlegte und ausführte, um selbst ein Raphael zu sein?"

Doch hat ein nacktes Verfahren wie das oben angedeutete von dem selbst so warm und poetisch gestimmten, hochverdienten Verfasser jener Schrift als Grundlage und Lebensquell eines solchen Schaffens wol schwerlich bezeichnet werden wollen, und es darf auch in diesem Betracht die schöne Abhandlung Brendel's †) zur Ergänzung, zum Verständniß, zur Würdigung dienen. Auf sie sind Diejenigen zu verweisen, die aus Köhler's Schrift auf einen kalten Reflexions- und Kombinations-Proceß schließen möchten. Das leichteste ist, was Gehalt und Gediegenheit hat, zu beurtheilen, schwerer, es zu fassen, das schwerste, was beide vereinigt, seine Darstellung hervorzubringen. — ††)

Aber, birgt die Sprache, die Sprache der Poesie, kein specifisches Element

*) Goethe, über Laokoon. Werke, Bd. 38, S. 35.

**) Alex. Jung a. a. O. S. 63.

***) Th. 1, S. 92.

†) Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, Bd. 1, S. 10 ff. (herausgegeben von Fr. Brendel und Richard Pohl); Blätter für Musik ꝛc. 1857; Nr. 55. ff, vgl. mit S. 193 der „Musik der Gegenwart und Gesammtkunst der Zukunft."

††) Hegel, Phänomenologie, S. 5.

zur Hervorbildung und Hebung der Melodie im engen Anschluß der Musik an jene? Liegt in ihr kein ächter, ursprünglicher, treibender Kern zur Entfaltung dieses Blütenbaumes? Ist es blos das Feld des Musikers, auf dem er wächst und Früchte trägt?

Wir lassen einige bedeutende Menschen über dieses bedeutende Thema sprechen, das einen Kardinalpunkt unserer Frage bildet und noch vielfach unverstanden oder unbeachtet ist.

Le chant mélodieux et appreciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée. — Dans une langue qui serait toute harmonieuse, comme était au commencement la langue Grecque, la différence de la voix de parole à la voix de chant serait nulle; on n'aurait que la même voix pour parler et pour chanter. — Le plus ou moins d'accent est la vrai cause qui rend les langues plus ou moins musicales: car quel serait le rapport de la musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitaient les accens de la parole? D'où il suit que, moins une langue a de pareils accens, plus la mélodie y doit être monotone, languissante et fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit et la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur varieté. — Autre chose est l'accent universelle de la nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, et autre chose l'accent de la langue qui engendre la mélodie particulière à une nation. — S'il est question d'un chant dramatique et imitatif, il faut chercher l'accent pathétique qui donne au sentiment son expression, et l'accent rationel par lequel le musicien rend avec justesse les idées du poëte; car pour inspirer aux autres la chaleur, dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. — Donnez au musicien beaucoup d'images ou de sentimens et peu de simples idées à rendre: car il n'y a que les passions qui chantent; l'ententement ne fait que parler. (Roussseau, Dictionnaire de Musique, s. v. Chant, Voix, Accent. Oeuv. Tom. XVII, p. 170; XVIII, p. 392; XVII, p. 23 sqq.)

Wenn der Mensch redet, so unterscheidet sich seine Rede hauptsächlich durch die größere Langsamkeit oder Geschwindigkeit in der Aussprache der Worte und Sylben, durch den Grad von Höhe oder Tiefe, welche er ihnen giebt, und durch die Stärke oder Schwäche, womit er die Inflexion merklich macht. Diesen drei Elementen der menschlichen Stimme entsprechen eben so viele in der Musik. Das Zeitmaß drückt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit aus, die Bewegung ahmt die Höhe oder Tiefe nach, das Piano und Forte stellt den ver-

schiedenen Druck vor, welcher auf die Vokale gelegt wird. Sowie nun die Natur und die Verbindung der erwähnten Elemente in der menschlichen Rede nicht immer gleiche Beschaffenheit haben, sondern nach der Art und dem Grade der Leidenschaften unter einander verändert werden, es auch gewiß ist, daß z. B. die Melancholie langsam und einförmig, der Zorn schleunig und übereilt, zusammengesetzte Leidenschaften ungleich und unterbrochen einhergehen: so sollte auch im Gesange bei jedem einzelnen Stück das Zeitmaß, die Bewegung und der musikalische Rhythmus nach dem Ausdruck der Worte und der Natur des individuellen Affektes, welchen man vorstellen will, verändert werden. Man sollte nicht von den kleinsten und tiefsten Tönen zu den höchsten und schärfsten, oder von diesen wieder zu den ersten gehen, ohne gehörige Gradation und Wahrheit der Beziehung zu beobachten. — Das Geschäft der Vokalmusik beschränkt sich auf Nachahmung der in der menschlichen Rede enthaltenen Töne. Blos diejenige Rede, diejenigen Töne aber sind dem Gesang angemessen, welche deutliche und fühlbare Inflexionen haben, so daß ihr Ausdruck schon an sich selbst eine Bedeutung hat, welche mit keiner anderen verwechselt werden kann. Die durch Höhe und Tiefe, oder durch Langsamkeit und Geschwindigkeit unterschiedenen Töne sind es, weil es gewiß ist, daß ein einförmiger und nie durch irgend einen Umstand veränderter Grad der Stimme kein Gegenstand der Nachahmung für die Musik werden kann. Die Accente sind es, welche den Grundton einer Leidenschaft oder Empfindung ausmachen; denn wenn die Seele für jede ihrer Empfindungen eine allgemeine Bewegung hat, welche sie charakterisirt: so wird die Musik, die jene Bewegung ausdrücken soll, ebenfalls einen Grundton haben müssen, der ihr zur Richtschnur dient. Endlich sind es alle mit dem Grundton verwandte Töne, oder solche, die in der harmonischen Progression von ihm erzeugt werden, weil jeder derselben durch seinen individuellen Ausdruck zur Erregung der individuellen Bewegungen, die im allgemeinen Gange der Leidenschaften enthalten sind, beitragen wird. Und dieß ist die Ursache, warum die vom Gesange getrennte Deklamation weniger ausdrucksvoll ist, als die musikalische. (Arteaga a. a. O. Kap. 14, 15).

„Poesie lehrt nicht blos auf's Wort, sondern auch auf den Ton merken; und haben Gedanken allein auf den Ausdruck und nicht auf den Ton Einfluß? — Man trachte nach Gedanken am ersten, und Worte und ihre Gebärden, der Ton und alles Andere wird uns zufallen von selbst. — Ich sing' indem ich schreibe und will daß du singest indem du liesest." (Hippel, Kreuz- und Querzüge, Bd. 1. S. 247; Lebensläufe, Th. 1. S. 306.)

„Ich nenne eine Sprache melodiöser als eine andere, wenn sie sich allen

Arten von Melodieen, besonders den leichten und gefälligen, williger anschmiegt und gleichsam selbst in Melodie hinfließt.“ (Wieland, Bd. 44, S. 271.)

„Lese man — sagt Herder *) — eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung ist; man will, man muß sie laut lesen mit Ton und Gebärde. Ton und Gebärde rufen zu ihr die Musik, wie gegenseitig zu süßen melodischen Gängen man Worte sich nicht nur wünscht, sondern in der Empfindung sie auch ohne Sprache sich selbst dichtet. Dieß Naturband zwischen Ton, Gebärde, Tanz und Wort erkannten oder empfanden alle Völker, und überließen sich dem ganzen Ausdruck ihrer Empfindung. Was die Natur gebunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, wollten sie gewaltsam nicht scheiden. Daher blieb die griechische Musik so lange und gern dem Tanz, der Gebärde, den Chören, der dramatischen Vorstellung und diese ihr treu; als Eines Stammes Geschwister liebten sie sich und vervollkommneten einander wie Aus- und Abdruck. Nach der entschiedenen Vortrefflichkeit, in welcher wir die dramatische und lyrische Poesie, überhaupt auch die durch Gesang und Deklamation gebildete Sprache der Griechen kennen, können wir von ihrer Musik, sofern sie Tanz, Gebärden und Worte regiert und leitet, wie auch von diesen ihr entsprechenden Künsten, nicht groß und zart genug denken.

An der hohen Wirkung also, die diese so natürlich einander gehörenden Künste in einer geistvollen Verknüpfung machen, ist nicht zu zweifeln, da beglaubte Zeugnisse, sowol aus der Vorwelt, als noch jetzt aus Beispielen musikalisch poetischer Tanz- und Freudenvölker es bezeugen und die Natur der Sache selbst es fordert. Wem blieben nicht die Töne, wem die leidenschaftlichen Gebärden einer Stimme, die Ton, Gebärde und Wort herzvoll verband, Tage lang unaustilgbar in der Seele? Ein so inniges Band ist zwischen Gebärde und Ton, zwischen Stimme und Empfindung, daß wir im Augenblick des Vernehmens, der Sängerin alle das als das eigenste Eigenthum ihres Herzens zutrauen, zuglauben, was sie uns so zauberisch natürlich mittheilt. Es sind ja, sagen wir, jetzt ihre Worte, ihre Töne; der Künstler gab nur Anlaß, daß die Beleberin ihr Inneres zeige. —

Wie schwer es der Musik worden sei, sich von ihren Schwestern: Worten und Gebärden, zu trennen und für sich selbst als Kunst auszubilden, erweiset der langsame Gang ihrer Geschichte. — Wenn die Musik von Worten unterstützt ward! wer kennet nicht die Kraft alter Kirchen- und Nationalgesänge? — Die

---

*) Kalligone, 2. Th. Werke Bd. 19, S. 11 ff. S. 125.

Dichtkunst ist ihre Zwillingsschwester; aus allen Regionen erhebt sie das Schöne zum Erhabenen und gestaltet das Erhabene zum Schönsten. Denn da alle Formen der Sinne und Gefühle, von der Phantasie belebt, mit allen Kräften musikalischer Bewegung ihr zu Gebote stehen: so schwingt sie sich hin, wohin keine Kunst einzeln gelangen konnte, und giebt dem Undinge selbst Formen."

Und weiter *): „Was kann der Gesang zur menschlichen Sprache hinzufügen? Nichts, als daß er die Töne erhebe und dauernd mache, daß er sie klar und schön in harmonischen Intervallen dem Ohre zuzähle; er deklamirt nur höher, bestimmter, pathetischer, rührender. Was ist Gesang, als Erhebung unserer Stimme zum angenehmsten, zum kräftigsten Tonausdruck der Worte? Auch ohne Beihilfe der Musik kann eine Rede Musik sein; ja, sie muß dieß vorher und durch sich selbst sein, damit sie ihrer Beihilfe werth werde." —

Der Gesang — sagt Rameau's Neffe bei Diderot — ist eine Nachahmung durch Töne einer, durch Kunst erfundenen oder durch Natur eingegebenen Tonleiter, sie werde nun durch Stimmen oder Instrumente dargestellt, eine Nachahmung physischer Laute oder leidenschaftlicher Töne, und Ihr seht, daß mit gehöriger Veränderung sich die Definition der Malerei, der Redekunst, der Skulptur und Poesie wol anpassen ließe. Das Muster des Musikers oder des Gesanges ist die Deklamation, wenn das Muster lebendig und empfindend ist; es ist der Klang, wenn das Muster unbelebt ist. Man muß die Deklamation wie eine Linie ansehen und den Gesang wie eine andere Linie, die sich um die erste herschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesanges, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto schöner wird er sein. — Es ist nichts Wahreres, als folgende Stelle, die ich irgendwo gelesen habe: Musices seminarium accentus, der Accent ist die Pflanzschule der Melodie. Es giebt keine schöne Arie, woraus man nicht ein schönes Recitativ machen könnte, kein schönes Recitativ, daraus ein geschickter Mann nicht eine schöne Arie ziehen sollte. Ich wäre sehr verwundert, wenn der, der gut singt, nicht gut recitiren sollte. — Die Leidenschaften müssen stark sein. Die Zärtlichkeit des lyrischen Poeten und des Musikus muß extrem sein. Wir brauchen Ausrufungen, Interjektionen, Suspensionen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen; wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen,

---

*) Terpsichore, 2. Bd. (die Lyra). Werke, zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 20, S. 124, 125.

wir lachen von Herzen. Keinen Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu weit von der einfachen Natur. Und glaubt nur ja nicht, daß das Spiel der Theaterkünstler und ihre Deklamation uns zum Muster dienen könne. Pfui doch! Wir müssen es kräftiger haben, weniger maniriert, wahrer. Einfache Gespräche, die gemeine Stimme der Leidenschaft sind uns um so nöthiger, als unsere Sprache monotoner ist und weniger Accent hat. Der thierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor. *)

Heinse läßt in Gedanken zwei glücklich organisirte Freundinnen von guten Lungen und Kehlen, die aber weder von Deklamation, noch von Musik etwas wissen, jede nach langer Abwesenheit, bei stiller Luft an dem entgegengesetzten Ufer eines breiten, angeschwollenen Flusses, worüber sie nicht können, einander einsam zu Gesicht kommen und sich Neuigkeiten erzählen. Er hört, in einem Busche verborgen, bei welchen Sylben und Wörtern, bei welchen Perioden der Ton stark wird, sich erhöht und vertieft, und er findet Aufschluß über die Grundsätze der Melodie in der Musik und des Accents in der Deklamation. Das Wort, worin das Thema des Gesprächs liegt, wird hoch und stark gesprochen, die sich fast von selbst verstehen, minder hoch und stark, und die Leidenschaft zeigt sich in mannigfaltigen Beugungen der Stimme. „In kurzen Sätzen — bemerkt er dann — kann man schon des Nachts bei Schildwachen vernehmen, die im Ernste rufen: Wer da? abgelöst! wie stark der Accent auf Wer und der Sylbe ab liegt. Der singbare Ton hat seinen Ursprung daher, daß man sich weit und breit verständlich machen könne; die Melodie, daß jedes Wort leicht faßlich sei; wiederholte Melodie bei Strophen, daß die Worte immer faßlicher werden. Wie die Quinte und Terz auf einer langen Saite von selbst entstehen, wenn die Bewegung derselben sich schwächt: so hat es gleiche Bewandtniß bei der menschlichen Stimme. Nur heftige Leidenschaft giebt Dissonanzen; bei gefälligen Gegenständen sucht die Stimme oder trifft sie von selbst für das Ohr das Angenehme. Nur geht auf der langen Saite der schwächere Ton in die Höhe und bei der Menschenstimme in die Tiefe.

Eine starke Aussprache ist noch keine Musik, wenn die Töne dabei in keiner gemessenen Leiter stehen.

Man hat im Accent der Sprache die Quelle der Musik und in jeder besonderen die Quelle der Nationalmusik gesucht und zu finden geglaubt. Aber die höheren und tieferen Töne, das Melodische der Deklamation liegt nicht in der

---

*) Goethe, Bd. 36, S. 106 ff.

Sprache an und für sich, sondern im Charakter des Menschen, der sie spricht und in den Sitten der Stadt und Nation.

Der Gesang ist gegen gewöhnliche Rede, was Tanz gegen gewöhnlichen Schritt und Gang, oder Sylbenmaß gegen Prosa ist. Wie Sprung und abgemessener Schritt schon im gemeinen Leben, wie Verse zuweilen schon im gewöhnlichen Gespräch vorkommen: so schon auch Gesang. Nach diesem wäre der Gesang blos erhöhete idealische Aussprache. Der Mensch treibt es bei allen seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen bis zur Vollkommenheit. Die Musik wäre also die Kunst, die Töne der gewöhnlichen Aussprache und, in weitläuftigem Verstande, die Töne der ganzen Natur, zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Vortreffliche Musik ist vollkommen reine Natur; die gewöhnliche Aussprache Konvenienz. Vortreffliche Melodieen sind wiederhergestellte Töne der Natur, und die Kunst verstärkt und verziert dieselben durch die Begleitung von Instrumenten.

Die Aussprache im gemeinen Leben richtet sich nach dem Ton von Vernunft und Verstand; die Aussprache der Musik richtet sich nach dem Ton der Leidenschaften. Musik im strengsten Verstand ist die Sprache der Leidenschaften; und wenn auch kalte Vernunft hinzukömmt, so wird sie zum Ton der Leidenschaft gespannt und erhöht. Sobald Leidenschaft mein Wesen spannt, bekommt der Ton auch mehr Gehalt. — Vokalmusik ist verstärkte und verzierte Aussprache, Instrumentalmusik Nachahmung derselben.

Die Musik ist eine verstärkte Aussprache und ihre Regeln fließen aus dem anhaltenden gemessenen Tone.

Der Text giebt dem Herzen und der Einbildungskraft das Bestimmte. Ein großer Gedanke, eine tiefe, schöne Empfindung müssen aber in Worten gut gesagt sein, wenn sie die gehörige Wirkung thun sollen. Schöne Töne machen sie nur noch eindringender und bewegen die Seele stärker.

Die Sylben und Wörter der Sprache sind wahrscheinlich erst nach bloßen Tönen entstanden und erfunden worden, und so scheint auch der Vers seinen Ursprung der Melodie zu verdanken zu haben." —

„Man muß sich Melodieen in dem gewöhnlichen Discours der Menschen, in der Deklamation der Personen, die sich in Leidenschaft befinden, suchen.

Wo liegt denn sonst die Quelle der pathetischen Musik, wenn sie nicht in der leidenschaftlichen Aussprache der Rede liegen soll? Wenn dieses nicht die wahren Grundsätze der Musik sind, so begreife ich nicht, wie die Musik eine so große Gewalt über das menschliche Herz haben kann.

Der Ton der gewöhnlichen Aussprache einer Person, die sich in einer ge-

wissen Leidenschaft befindet, ist rauh, die Leidenschaft selbst giebt ihn noch grob und unvollkommen an. Der Tonkünstler bearbeitet ihn nur und giebt ihm die Annehmlichkeit, die Schönheit, die der Poet der rohen Rede, dem ungehobelten Ausdruck der leidenschaftlichen Person gegeben hat.

Der Gesang ist weiter nichts, als eine bis zur höchsten Vollkommenheit gebrachte Rede. Die unharmonischen Töne der gewöhnlichen Aussprache sind harmonisch worden." —*)

„Die Melodie, der Lebensgeist der Musik, erklärt sich aus nichts, als etwan aus der poetischen reinen Nachahmung der roheren Töne, die unsere Freuden und unsere Schmerzen von sich geben. Die äußere Musik erzeugt also im eigentlichen Sinn innere; daher auch alle Töne uns einen Reiz zum Singen geben." —**)

Diesen Stimmen schließt sich eine andere an, eine nicht minder gewichtige, die eines gleich großen Sprachforschers, als sinnigen dichterischen Gemüthes und Geistes: — Wilhelm von Humboldt's. Seine bezüglichen Sätze, die sich den Gedanken Herder's wie zu einer Schnur ächter Perlen anreihen lassen, lauten dahin:***)

„Die Begriffe werden in der Sprache von Tönen getragen und der Zusammenklang aller geistigen Kräfte verbindet sich mit einem musikalischen Elemente, das, in sie eintretend, seine Natur nicht aufgiebt, sondern nur modificirt. Die künstlerische Schönheit der Sprache wird ihr daher nicht als ein zufälliger Schmuck verliehen; sie ist, gerade im Gegentheil, eine in sich nothwendige Folge ihres übrigen Wesens, ein untrüglicher Prüfstein ihrer inneren und allgemeinen Vollendung. Denn die innere Arbeit des Geistes hat sich erst dann auf die kühnste Höhe geschwungen, wenn das Schönheitsgefühl seine Klarheit darüber ausgießt. — Die Griechen verbanden in ihrer Dichtung überhaupt, besonders aber in der lyrischen, mit den Worten Gesang, Instrumentalmusik, Tanz und Gebärde. Musik, Tanz und die Rede im Dialekt mußten sich einer und derselben ursprünglich nationellen Eigenthümlichkeit unterwerfen. Sie suchten also das Treibende und Stimmende in der Seele auf, um die Gedanken des Liedes in einer bestimmten Bahn zu erhalten und durch die, nicht als Idee geltende Regung des Gemüthes in dieser Bahn zu beleben und zu verstärken. Denn wie in der

*) Hildegard von Hohenthal, Th. 2, S. 126, 129, 136, 144, 146, 148, 149—151, 158, 159, 401. Musikalische Dialogen, S. 32, 53, 135.

**) J. Paul a. a. O. S. 245.

***) Wilh. v. Humbold's gesammelte Werke, Bd. 6, S. 108 ff.

Dichtung und dem Gesange die Worte und ihr Gedankengehalt vorwalten und die begleitende Stimmung und Anregung ihnen nur zur Seite steht, so verhält es sich umgekehrt in der Musik. Das Gemüth wird nur zu Gedanken, Empfindungen und Handlungen angefeuert und begeistert. Diese müssen in eigener Freiheit aus dem Schooße dieser Begeisterung hervorgehen, und die Töne bestimmen sie nur in so fern, als in den Bahnen, in welche sie die Regung einleiten, sich nur bestimmte entwickeln können. Das Gefühl des Treibenden und Stimmenden im Gemüth ist aber nothwendig immer, wie es sich hier bei den Griechen zeigt, ein Gefühl vorhandener oder geforderter Individualität, da die Kraft, welche alle Seelenthätigkeit umschließt, nur eine bestimmte sein und nur in solcher Richtung wirken kann. — In der griechischen Poesie herrschte, in Gemäßheit mit der allgemeinen intellektuellen Eigenthümlichkeit, die äußere Kunstform vor allem Uebrigen vor. Dieß entsprang zugleich aus ihrer regen und durchgängigen Verknüpfung mit der Musik, allein auch vorzüglich aus dem feinen Takt, mit welchem dieses Volk die inneren Wirkungen auf das Gemüth abzuwägen und auszugleichen verstand. — Die Poesie in den frühesten Zeiten entströmte den Lippen des Dichters, oder der Sängerschule, welche seine Gedichte in sich aufgenommen hatte; es war ein lebendiger, mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteter Vortrag. Die Worte machten von diesem nur einen Theil aus und waren mit ihm unzertrennlich verbunden. — Es muß das Medium gefunden werden, in welchem Charakter und Sprache einander begegnen und, aus Einer Quelle entspringend, ihre verschiedenen Wege einschlagen. Dieß aber ist offenbar das Innerste des Gemüthes selbst. — Die Poesie ist in ihrem wahren Wesen von Musik unzertrennlich, während die Prosa sich ausschließlich der Sprache anvertraut. Wie genau die Poesie der Griechen mit Instrumentalmusik verbunden war, ist bekannt und das Gleiche gilt von der lyrischen Poesie der Hebräer. Wie poetisch Gedanke und Sprache sein möge, fühlt man sich, wenn das musikalische Element fehlt, nicht auf dem wahren Gebiete der Poesie. Daher der natürliche Bund zwischen großen Dichtern und Komponisten, obgleich die Neigung der Musik, sich in unbeschränkter Selbstständigkeit zu entwickeln, auch wol die Poesie absichtlich in Schatten stellt. — Die Eigenthümlichkeit der Sprache besteht darin, daß sie, vermittelnd, zwischen dem Menschen und den äußeren Gegenständen eine Gedankenwelt an Töne heftet. Alle Eigenschaften jeder einzelnen können daher auf die beiden großen Hauptpunkte in der Sprache überhaupt bezogen werden: ihre Idealität und ihr Tonsystem. Was der ersteren an Vollständigkeit, Klarheit, Bestimmtheit und Reinheit, dem letzteren an Vollkommenheit abgeht, sind ihre Mängel, das Entgegengesetzte ihre

Vorzüge. — Der Ton besitzt die glückliche Eigenthümlichkeit, das Idealische auf zwei Wegen: durch die Musik und die Sprache berühren und diese beiden mit einander verbinden zu können, woher der von Worten begleitete Gesang wol unbestreitbar im ganzen Gebiete der Kunst, weil zwei ihrer bedeutendsten Formen in ihm sich vereinen, die vollste und erhebendste Empfindung hervorbringt. Je lebendiger aber die aus dem Alterthum her auf uns erhaltenen Sylbenmaße, deren bloßer Sylbenfall noch jetzt das Ohr in einen unnachahmlichen Zauber wiegt, auch für die musikalische Anlage ihrer Erfinderin sprechen, desto mehr zeugen sie von der Stärke ihres Sprachsinnes, da gerade durch sie dem artikulirten Laute, also der Sprache, neben der hinreißenden Gewalt der Musik, sein volles Recht erhalten wird." —

Und endlich ein Wort und tüchtig Zeugniß des sinnigen Carlyle,*) das jenen sich würdig beigesellt.

„Alle Rede, selbst die alltäglichste, hat etwas Gesangartiges in sich; keine Dorfschaft in der Welt, die nicht ihren eigenthümlichen Accent hat, Tonfall und und Weise nämlich, wonach die Leute da singen, was sie zu sagen haben! Accent ist eine Art Recitativgesang; alle Menschen haben ihren besonderen Accent, obgleich sie ihn nur in Anderen bemerken. So wird auch alle leidenschaftliche Sprache von selbst musikalisch, mit einer gesteigerteren Musik, als die des bloßen Accents. Schon die Rede eines Menschen im aufgebrachten Eifer wird zum Recitativ, zum Gesang. Alle tiefen Dinge sind Gesang. Gesang scheint irgendwie zu unserem innersten Wesen zu gehören; wie wenn alles Uebrige nur Einkleidung und Hülse wäre. Der Urbestandtheil von uns; von uns und allen Dingen. — Dichtung wollen wir musikalische Gedanken nennen. Der Dichter ist der, welcher auf diese Weise denkt. Schaue tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst. — Shakespeare sang, er predigte nicht, außer musikalisch." —

Hier hätten wir denn in wenigen Kerngedanken, in einigen klaren, wenn auch fragmentarischen Sätzen eine auf Erfahrung, Beobachtung, einfacher Abstraktion und Dialektik ruhende, vorhandene Lehre von der Melodie der poetischen Sprache. Sie ist im Wesentlichen diejenige Wagner's, — und er ein kecker, verwegener oder verwogener Neuerer, ein rücksichtsloser Umstürzler? Aber ein Doppeltes oder vielmehr Eins in dem Doppelten, bedingt die Möglichkeit wie die Nothwendigkeit jener poetisch-musikalischen Gestaltung: das Vorhandensein

*) Ueber Helden, Heldenverehrung ꝛc. Deutsch von Neuberg, S. 147, 196.

des ächten Dichters und des ächten Musikers für das Kunstwerk und in dem Kunstwerk. Was Carlyle*) von Robert Burns' Gedichten sagt, daß in ihnen ein Reim und Rhythmus walte, der selbst schon Musik sei („Eine wahre Poetenseele! sie darf nur berührt werden, und ihr Klang ist Musik; eine Seele wie Aeolsharfe, deren Saiten vom gemeinsten Winde berührt, ihn zu gesetzlicher Melodie verwandelten"); — was Beethoven von Goethe's Liedern sagte: sie drängten ihn zum Komponiren, sie trügen ihre Melodie und Harmonie in sich**), — das ist das Wort, worin das Geheimniß des Hervorwachsens der melodischen Gestalt aus dem Wortverse des Dichters, worin überhaupt das einfach-große Geheimniß der Wechselbeziehung, des Verhältnisses, des innigen Bundes zwischen Dichter und Komponisten liegt, von dem der Dichter („An Lina") selber singt:

Laß die Saiten rasch erklingen
Und dann sieh in's Buch hinein;
Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein! —

das Geheimniß, das auch, unter anderen, Denen, aber nur Denen, welche Augen haben, zu schauen und Ohren, zu hören, d. h. das Gemüth und den Geist beider zu eigen besitzen, — aus desselben Tonmeisters Liederkreis: „An die ferne Geliebte" so rein, so einfach, so groß und entzückend sich offenbart, sich bestätigt, aus jenem kostbaren Schatz, dem die Aussage gilt, daß Beethoven sich ganz dem Gedicht hingeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus hat wirken können, daß hier Wort und Melodie Eins sind, Gesang und Deklamation nicht zu unterscheiden; — dem weiter auch die Wahrheit gilt, daß der Ton oder Akkord in der Tondichtung so wenig das Wesentliche sind, als das Wort in der Poesie; daß der Geist des Dichters beide erfaßt, und beide zu seinen Zwecken verwendet.***)

So sprach denn auch ein sinniger, ein Dichter-Geist†) vor Jahrzehnten aus, daß es Melodieen gebe, die sich so klar kundgeben, daß, wenn zwei gleichgebildete und gleichgestimmte Seelen sie vernähmen, alle beide einen und denselben Text dazu setzen müßten, wenn sie die Gabe der Dichtkunst hätten; und umge-

*) Edinburgh Review, Dez. 1828. Goethe, Bd. 46, S. 250—257.

**) Lewes, Goethe's Leben, Bd. 2, S. 288. — Bettina, Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, Th. 2, S. 190.

***) Marx, Beethoven, Bd. 2, S. 158, 182.

†) Wilh. Müller, S. Geistige Feldzüge, S. 4.

kehrt durch die schönsten Gedichte immer eine bestimmte musikalische Weise durchklinge; daß Dichter Komponisten gefunden, die ihren Versen eben die Weise gaben, welche sie selbst im Dichten gehört und wozu ihnen nur das gefehlt, sie auch selbst auszusprechen; daß, streng genommen, für jede Weise nur ein Text, für jeden Text nur eine Weise da sei.

Was Schiller von der musikalischen Natur und Wirkung des Liedes denkt und hält, zeigt seine Recension der Matthison'schen Gedichte. Im Anschluß hieran rieth einst Müllner, die dramatische Kunst bis zu einem gewissen Grade dieses musikalischen Affektes sich erheben zu lassen und fügte hinzu: Das Verlangen der Theaterlustigen nach Musik hat in der menschlichen Natur einen Grund, der dem Heil der Poesie auf den Brettern günstig ist. Aber es ist um sie geschehen, wenn in der Musik der Sinn der Rede ertrinkt. Man muß danach ringen, daß, soviel möglich, die Rede Musik werde. Der Weg zu diesem Ziele ist nicht ungebahnt; die Spanier sind vor uns ihn gegangen: Schlegel und Gries haben den Deutschen ihre Fußtapfen gezeigt. Es ist im Grunde kein anderer Weg, als die Siegesbahn der Griechen.*) —

Nennen wir die oben bezeichnete Lohengrin-Melodie etwa Deklamations-Melodie — immer aber in einem freieren, höheren Sinne — oder richtiger vielleicht dramatische Melodie, weil sie aus der dramatischen Unterlage des Gedichtes mit Nothwendigkeit erwächst und ohne diese Unterlage ihren Charakter, ihre Bedeutung verlieren würde: so giebt es schon dem Ursprunge nach eine zweite, welche, den Tanzrhythmen entlehnt, doch auch durch eine freilich mehr lockere Verbindung mit der Poesie eine Ausdrucksfähigkeit erhielt, die sie zur Dramatik verwendbar macht, wo im Gefühlsüberströmen den Dichter oder fühlenden Darsteller die Worte verlassen, wo sich, mit Sobolewsky zu reden, das Weihrauchkorn „Most" in die berauschenden Düfte „Musik" auflöst. Längst schon sind die Grundtypen der den Tanzrhythmen entlehnten absoluten, wortentkleideten Melodie in der reinen unvermischten Instrumentalmusik aufgegangen und bilden in Verbindung mit der Wortmelodie und mit einer noch anderen, die gleichsam ein Hinüberhallen von räthselhaften Klängen aus einer unendlich geistigen Welt der Lüfte, die Musik, welche das von Liszt Gewollte ist. Wagner schöpft für seine Dramen zumeist aus der Wortmelodie in der oben bezeichneten höchsten Bedeutung, ist aber viel zu sehr durchgebildeter Geist, viel zu sehr erkorener, bevorzugter Jünger und Zögling der Musik, um, wo es seinen Zwecken,

---

*) Zeitung f. d. elegante Welt 1817, Nr. 47. Geistige Feldzüge, S. 56.

wo es der Sache gemäß, die beiden anderen Arten von Melodie unberücksichtigt zu lassen.

Lohengrin ist, so viel wir wissen, als Drama anerkannt und beliebt; seine Poesie, seine Charaktere sind von einer Nation, an deren Denken und Gefühl selten vergebens appellirt ward, verstanden, die Musik ist aber zur Zeit noch lange nicht durchdrungen worden, wennschon das Werk immer weiter vordringt und eindringt. Wie könnte dieß auch anders sein? Oder sollte diese große musikalische Dichtung vermeinen dürfen, sie habe das Recht, eine Ausnahme für sich zu beanspruchen gegenüber der Erfahrungsthatsache bei jedem anderen großen Kunstwerke, das ein volles Hingeben an seinen Charakter, seine Eigenthümlichkeit, sein ganzes Wesen, ein Hineinleben in seine Welt bedingt? Wenn es nichts Traurigeres, aber auch nichts Widerlicheres und Verächtlicheres giebt, als das Aburtheilen über solche Schöpfungen nach dem ersten oder zweiten Anhören und Anschauen — und das war auch bei Lohengrin meist der Fall von Seiten der handwerksmäßigen Negativ-Kritik —: so gäbe es andererseits nichts Unbilligeres, als jenes Hineinleben und mit ihm die reine Würdigung sofort verlangen zu wollen. Auch das denkendste, auch das fühlendste Publikum wird das nicht vermögen. Soll ja Mozart erklärt haben, es würde ihm unerfreulich sein, wenn sein Don Juan gleich allgemein gefiele; erklärte er ja, diese Oper sei nicht für das Wiener, mehr für das Prager Publikum, vorzugsweise für ihn und seine Freunde geschrieben.*) — Und dann: wo beeilte man sich, mit allerdings vorhandenen Ausnahmen, durch öftere Vorführung (nicht die handwerksmäßige der sogenannten Repertoirstücke) das Verständniß und mit ihm den immer höheren Genuß des Lohengrin vermittelnd zu beschleunigen, zu vertiefen? Sein Umfang, seine ungewöhnlichen Anforderungen an die Darsteller geben einen ostensibeln Hauptgrund jener Erscheinung ab. Aber diese vermeintlichen oder vorgeschützten Schwierigkeiten sind so überwindlich, als sie in der That überall da völlig überwunden sind, wo von allen Seiten Sinn für die Sache, Liebe zur Sache, Widmung an eine große lohnende Aufgabe sich kundgiebt. „Niemand muß hereinrennen mit seinen besten Gaben." Nun wahrlich! Wagner ist mit diesem Lohengrin nicht „hereingerannt"; er hat mit ihm redlich zugewartet, wie andere Meister mit ihren besten Schöpfungen auch, weil sie wollten, meist aber weil sie — mußten. „Sollen künftige Generationen — sagt J. C. Lobe in Bezug auf Lohengrin**) — unsere Zeit, die sich mit ihrem Fortschrittsgeiste brüstet,

*) Otto Jahn, Mozart, Bd. 4, S. 326.

**) Signale für die musikalische Welt, 1850, Nr. 37.

sollen sie diese Zeit belächeln, wie wir einen Schaul und andere Gegner Mozart's aus früheren Zeiten belächeln? Fortschrittsmenschen wären wir? Ja, mit Phrasen! In der That aber sind wir Bequemlichkeitsmenschen, die vor jeder Anstrengung zurückschrecken und die wenigen energischen Naturen, die der Weltgeist auch in unsere Zeit hineingeschaffen, bekritteln, bespötteln, verfehmen und gähnend an ihren rüstigen Thaten vorüberschlendern!"*)

Ja, wir wagen es selbst angesichts unserer heutigen Schaul's zu sagen: Es ist eine reiche Welt, welche das Lohengrin-Werk in sich trägt und durchleben läßt; — tief und vielgestaltig, voller Kontraste, Wirkungen und Gegenwirkungen, zarter und düsterer Seelenzustände, und doch so durch und durch ein großes, wunderbares Ganzes, daß das bloße Gehör des Ohres, das bloße Sehen des Auges sie in ihrer organischen Einheit in sich aufzunehmen nimmermehr vermag. Die Klänge dieser im klarsten und lebendigsten Fluß sich bewegenden Melodieen, die der wechselnden Mode des Tages nicht unterworfen sein werden, weil sie in der ewigen Wahrheit und Schönheit wurzeln, die leben werden und leben müssen so lange Menschenherzen menschlich schlagen, — die Klänge dieser Harmonieen, dieser Stimmen der Darsteller, des Orchesters verlangen noch ein Anderes, ein Höheres, ohne welches man ihre Sprache nie verstehen wird. — Sollen wir Einzelnes hervorheben, in ein solches Ganze hineingreifen? Thun wir's, so geschieht es nur um des Versuchs willen, andeutungsweise zu zeigen, wie diese Musik das Menschenherz, die Menschenwelt abspiegelt und schildert, dort in seinen Höhen und Abgründen, hier in ihrer realen und doch künstlerisch gestalteten Wirklichkeit, vor allen Dingen aber zum Zweck der Beleuchtung des Punktes, auf den es uns hier zumeist ankommt: des Melodieenkreises. Auch eine weite Ausführung, deren wir uns enthalten müssen, würde dem Nichtkundigen kaum mehr als schwache, matte Züge bieten können. Wie viel weniger vermag es eine bloße Andeutung. Das Werk selbst muß für sich eintreten.

Wenn wir nach den wundersamen Klängen der Einleitung, welche, mit dem ätherischen Fluß einer melodischen Tonfülle die Gralsage verlebendigend, den Hauch alles im heiligen Gral begriffenen Reinen uns entgegensäuseln, der sich zur wirren Menschenwelt herabsenkt, liebend, keusch, mächtig, majestätisch seine Gaben, seine weihevolle Kraft, seine Segnungen ausbreitend, diese Menschenwelt zu besänftigen, zu beglücken, zu erheben und dann allmälig im milden,

---

*) Lobe hat, wie er dem Verfasser vor mehren Jahren mittheilte, einem seiner vormaligen Schüler in Amerika die Partitur des Lohengrin mit dem Bemerken zugesandt: das Werk verdiene und lohne das Studium eines ganzen Lebens.

reichen Glanze seiner Hoheit und Glorie hinauf zur Heimat zurückschwebt, — wenn wir nach dieser, in die Sphären eines erhabenen, in sich ruhenden, in sich verklärten Seelen- und Geisteslebens uns hinanleitenden Introduktion gleich in den ersten Akkorden der ersten Nummer die Erde wieder berühren: so fühlen wir hier nationales Ehrgefühl, ächten, starken deutschen Geist uns umwehen, in Sitten, Zustände der Zeit, in Charaktere, Leidenschaften, Konflikte mit Einem Schlag uns hineinversetzt und sehen den Keim der ganzen Entwicklung in wenigen großen Zügen dichterisch-musikalisch vor uns heranwachsen. Meisterzüge haben dieses, in markiger Fülle zusammengefaßte Gemälde zur Vollendung gestaltet, in dichterisch-musikalischer Anlage wie Ausführung. Specifisch genau ist den einzelnen Faktoren der modernen Instrumentation ihr Wirken zugemessen. Hat unsere Musik z. B. Trompetenfiguren von größerer Schöne und Einfachheit, von größerer Präcision der Charakteristik? Der realen Sprache dieses Volkslebens, dieser Kämpfe und Verkettungen, wie sie Dichtung und Musik, im engsten Anschluß aneinander, redet — ein treues, vollkräftiges Bild der Zeit und ihrer Träger — schließt sich ein gleich treues und schönes des inneren Menschen, des Seelenwebens an. In der zweiten Scene erhebt sich schon bei'm Eintritt der Oboen die Musik zur wärmsten Melodie, die zwar durchweg strikt an die Musik gebunden bleibt, dafür aber auch, aus ihr das Leben schöpfend, so seeleneins mit der Poesie ist, daß hier die Grenzen beider ununterscheidbar, Wirkung und Ursache verwachsen sind. Es ist der Duft einer einsam blühenden zarten Blume, welche in dem unverstandenen Herzen eines süßträumenden, keuschen, faßt unbewußt frommen Wesens sprießt, und nur schüchtern, unter Leiden ihren unendlich reichen Kelch öffnet, der seine Fülle aus diesen unbeschreiblich einfachen, klaren und tiefinnigen Tönen und Klagen Elsa's freudig und schmerzlich uns entgegenströmt: einer Blume, in Gefahr, von der schroffen Menschenwelt zerknickt, zertreten zu werden, in furchtbarer Bedrängniß unterzugehen. Denn dieses nur in sich selbst ruhende Leben steht doch in der engsten Beziehung zum gewühlvollen und finsteren Treiben einer mit allen Stürmen und Unbilden des Mißgeschicks, wie es nur immer auf ein Menschenhaupt gehäuft werden mag, sie heimsuchenden irdisch-dämonischen Umgebung. Aus dieser kalten und wilden Umgebung hebt sich in den schlichtesten Wort- und Tonweisen die Gestalt der Jungfrau zu einer Erscheinung ab, die, bei aller rührenden Erhabenheit, so ganz doch auch der Erde angehört, so ganz Weib ist und bleibt, daß gerade an der eigensten Natur, an der Gefühlskonsequenz des Weibes ihr Sein haftet und — untergeht.

Ohne die poetische Grundlage der Worte und gerade dieser Worte, wie

sie aus der Situation hervorwachsen, wäre die Musik als solche, ihrer Bedeutung und ihrem Charakter nach unverständlich, obwol sie nichts, als Melodie giebt und ist, aber Wortmelodie die wir oben kennen lernten, weil die Sprache das Element in sich trägt, das der Ton nur erhebt, weil die Rede, wie Herder oben wollte, Musik vorher und durch sich selbst war, damit sie der Beihülfe dieser werth werde, weil Ton und Wort Eines sind. In noch höherem Grade gilt das vom Traume Elsa's und den lyrischen Ergüssen im zweiten und dritten Akt: dem Ausströmen beseligter Empfindungen eines stillbeglückten weiblichen Herzens, und jenem Zwiegesange zwischen ihr und Lohengrin, dem menschlich-schönen Seelenaustausch zweier seltenen, der gewöhnlichen Menschenwelt entrückten Wesen. Es gilt dieß eben so von Lohengrin's Enthüllungen vor seinem Scheiden. Und überall ragt die Theilnahme eines beseelten Orchesters mit dem mannigfachen Kolorit seiner Klangfarben, je nach der Ausdrucksfähigkeit und Ausdruckswirksamkeit der einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen, als wesentlicher Mitgestalter des Melodiecharakter und Melodielebens, herein. Es ist der eigentliche Grundcharakter des Drama's.

Bereits bis hierher waren drei gleichberechtigte Gattungen der Musik-Melodie mit naturwahrem und bewußtem Gebrauche der Harmonie- und Instrumentalmittel unterscheidbar: die musikalisch-poetische Vergeistigung der Gralsage in reinem Instrumentalsatz, dann das würdevolle Mitwirken einer Musikfolie zur Erreichung poetischer Charakteristik, und an letztgenannter Stelle: „Traum ꝛc." die innigstmögliche Verschwisterung zweier Künste. Ohne eine eingehende Darlegung versuchen zu wollen, obwol sie vortreffliche Anhalte zu paralleler Bestimmung zwischen Tannhäuser und Lohengrin abgäbe, kommen wir nun zu einer praktischen Nachweisung des Begriffes: absolute Melodie. Und nur ein bekanntes Sprichwort sei vorausgeschickt: Wer nicht bei gewissen Sachen außer sich kommt (nicht das Außersichsein des hohlen Enthusiasmus ist gemeint), der ist nie in sich gewesen. Unsere Lesart des mächtigen ersten Finale und seines Erfolges haben wir hier gegeben. Wo Worte matte Atome einer unendlich bewegten Seele sind, da löst sich diese Seele in Musik auf und die Musik wird Melodie. Wie sind jene drei großen dynamischen Themen: der aufjauchzende Seelenerguß der geretteten, dem Leben und der Liebe wiedergeschenkten Jungfrau; die Weise, welche das wundergleiche Erscheinen des aus lichtem Reiche in lichtem Waffenglanze hervortretenden Ritters verkündet und begleitet, und endlich der, im zweiten Akt noch einmal wiederkehrende, gehobene, resolute Freudenruf einer begeisterten Mannenschaar, nach vorausgegangener Erhebung der Gemüther zu brünstigem Gebet (einem großen und klaren Melodiestrom), — wie

sind diese Themen, ein jedes von selbstständiger Färbung und doch sämmtlich in Eine Stimmung aufgehend, zu dem Ganzen einer charaktervollen Einheit der Melodie verschwistert und verwoben! als musikalische Hebel einer Situation, die an lebendiger Entfaltung, Tiefe der Charakteristik, Innigkeit und Schwung der Seelenstimmungen, an dramatischem, zur Ganzheit zusammentretenden und sich gipfelnden Kontrast, an Großartigkeit der Gesammtwirkung, überhaupt an erhebender Größe in dem zeitherigen Bereich der Opernbühne ihres Gleichen vielleicht nicht hat und vielleicht ihre Seitenstücke im „Nibelungenringe“ — zweites Finale der „Walküre“ und vorletzte Scene des zweiten Aktes von „Sieg-fried's Tod“ — erhalten wird. „Man mag zusehen — sagt Ambros*) — ob man, was ächt dramatische Wirkung betrifft, sehr viel Seitenstücke dazu finde!“ Nur der innige Bund zwischen Poesie und Musik vermag solche Wirkung zu erzielen. Hier, in diesem reichen Lohengrin-Finale, das Melodie, nur Melodie in der schönsten Gestalt und umfassendsten Bedeutung ist, getragen von den leichten und bewegten, aber bis auf den Grund klaren Tonwellen der Harmonie, sind die höchste Natur und höchste Kunst Eins. Unsere ganze dramatische Musik hat nichts Höheres, nach Gehalt und Form in sich Vollendeteres aufzuweisen. Die Dichtung ist die Mutter der jubelnden Tochter Musik; — aber wäre hier die Melodie, wenn Wagner die Sylben und Töne gegengewogen?

Das gigantische Duett an der Schwelle des zweiten Aktes repräsentirt in seinen Grundtypen die ersten Deklamationen (des Heerrufers, des Königs 2c.); nur daß das Princip der Worttreue in künstlerischer Heraufbildung zum Gipfel gesteigert erscheint. Und hier beweist sich die mögliche Durchführung von Wagner's musikalischer Konceptionsart. Groß und gewaltig treten in dieser Scene die Empfindungen allmälig hervor an das Tageslicht aus dem Dunkel der Menschenbrust. Wie herrlich getragen erscheint das gemessene Wort auf einer tief empfundenen Leidenschaftlichkeit, wie sie dieser Musik innewohnt! Dieses Vibriren zwischen Meßbarkeit und Unmeßbarkeit des Ausdruckes und Inhaltes, wie erschütternd bezeugt es die Wahrheit von der Sprachfähigkeit der Musik! Wie wolerkannt erweisen sich die Zumuthungen an das Wirkungs- und Ausdrucksvermögen der einzelnen Instrumente, die auch hier, als Erwecker und Begleiter der Ahnungen und Erinnerungen, die Seelenbewegungen, die Leidenschaften abspiegeln, die verborgensten Geheimnisse des Herzens verrathen, mit einer Macht der psychischen Sprache, die so noch nie ertönte, in einem Umfange und Reichthum vom Kleinsten bis zum Größten, der so noch nie entfaltet wurde;

---

*) Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, S. 148.

— eine Seite dieses Musikgedichtes, die allein es schon über die Vergänglichkeit des Tages hebt. Vergebens würde man Phrasen für die, in diesem Werke zum erstenmal charaktervoll-konsequent angewandte Baßklarinette suchen, die jener würdig sind, welche die Worte: „Umsonst nicht bin ich in geheimsten Künsten tief erfahren" malt. Wo würden gestopfte Hörner wie da gefunden, wo Ortrud zur schwärmenden Braut hinauf ihr heuchlerisches: „Elsa" ruft; wo Laute des englischen Hornes, wie hier zum Oefteren; oder eine Harmonieskala wie bei Telramund's Rede: „Du wilde Seherin!" und wenige Takte später in einer Gegenbewegung zu den Bässen, die alle Schrecken einer entfesselten, unsäglich düsteren Leidenschaft auf uns häuft? — Genug der, wenn auch nur berührten, wenigen Einzelnheiten in diesem Bezug. Sie sollen und können blos fragmentarische Andeutungen, keine erschöpfenden Belege für das von uns Gewollte sein.

Wenn nach ängstlichen und unheimlichen nächtigen Seelenkämpfen der in stiller Ferne erwiderte Hornruf der Thurmwächter aus dem ersten Morgengrauen anheimelnd hervorgeklungen; wenn das gewaltige Crescendo des Orchesters, das den Anbruch des jungen, vielverheißenden und vielbergenden Tages aus einer mit finsteren Plänen schwangeren Nacht treu und klar schildert, verrauscht ist; wenn im Gefolge des nun beginnenden regen Treibens, das in unmittelbarer Frische sich vor Aug' und Gehör entfaltet, die Stimmung sich zur Beruhigung und freudigen Erwartung allmälig abklärt — ein Bild des wechselvoll, kontrastvoll bewegten inneren und äußeren Menschenlebens —: so tönt uns nun alsbald aus der feurigen Kraft eines in gehobener Stimmung sich immer inniger einander anschließenden, weil von Einem Gefühle beseelten Mannenkreises eine Melodie entgegen, die, aus Situation und Wortunterlage erwachsen, in dieser Weise nur von solchen ritterlichen, festlich und kriegerisch zugleich gestimmten Freuden- und Kampfgenossen gesungen werden kann; ein Zusammenklang voller Erregtheit und doch in gemessenen Rhythmen sich bewegend, wie er Edlen, Theilnehmern an fürstlichen Festen und zugleich erkorenen Streitern für eine große Vaterlandssache ziemt. In einer anderen Lage, in anderen Verhältnissen, aus dem Munde anderer Menschen, mit anderem Wortsubstrat wäre diese aus voller Mannesbrust hervorquillende reiche Melodie nur ein Schemen dessen, was sie sein soll, was sie ist: ächt dramatisch, aus Situation und Worten erwachsen. Es liegt in ihr eine große und schöne Aufgabe für den Chor, einen beseelten, beweglichen Körper, den Träger und Verkündiger der Volksstimmung, dem antiken Chor hierin verwandt, wie kein zweiter unserer modernen Chöre. Ein Komplex frischer, rüstiger Kräfte, welcher zu singen und zu sprechen, sich zu bewegen, kurz, darzustellen weiß, der seine Ehre und seinen

Lohn in künstlerische Gestaltung setzt, wird mit diesem Gesangstück stets eine gewaltige Wirkung erzielen, äußere sie sich laut oder nicht. Und im Hinblick gerade auf diesen Lohengrin-Chor möchten wir überhaupt die Theilnahme, die richtige, des Chors bei Wagner nicht missen, wenn anders es in seiner Absicht läge, ihn aus seinen folgenden Schöpfungen zu verbannen, was glücklicherweise nicht der Fall, wie sein Nibelungenwerk zeigt.

Erschließen nach solchen vielgestaltigen äußeren Lebensverkündigungen die nun folgenden Klänge des Orchesters, unter die einzelnen Faktoren sinnig vertheilt, bei'm Herannahen des die beseligte Jungfrau umfangenden bräutlichen Zuges und bei seiner Bewegung zu geheiligter Stätte, die Seele des Gemüthes, welche jetzt, in solchem Moment allein sich so verkünden kann, in Melodieen von zarter und blühender Gestalt, keuscher und lichter Färbung und doch so warm heranschwellend, absolut von Worten entkleidete Melodieen, aber mehr verkündigend, als Worte zu sagen vermögen und nur das ausdrückend, was gerade diese Momente zum Ausdruck bringen können, — erschließen diese Klänge das stille Heiligthum eines weiblichen Herzens, das kurz vorher in unendlich zart dahinschwellenden, mit einander vermälten Tönen und Worten vollen melodischen Gehaltes und Reizes die Regungen dieses Herzens den stillen Lüften der Nacht, ihren Vertrauten, dankbar-innig zuhauchte, — eines Herzens, das, selbst beglückt, Alles um sich beglückt wissen möchte: so ahnen wir bei allem Mitfühlen solcher unaussprechlich süßen, wonnigen und zugleich feierlichen Stimmung*), wie kurz dieß Glück. Das Unheil, in Elsa's Heiligthum von ihr selbst eingeführt, erfaßt es mit frevelhafter Hand, es schonungslos zu zertrümmern. Und nun entrollt sich ein reiches Gemälde in scharfen, großartigen Zügen. Die Elemente entfesselter Leidenschaft stürzen und stürmen heran wie die wilde Brandung an ein friedliches Ufer, um seine Dämme zu brechen. Es sind die Regungen, die Wogen des erschreckten, aufgerüttelten und empörten Menschengemüthes, des tödtlichen Hasses, der unstillbaren Rachsucht, der blinden Wuth, der Wirren und Kämpfe, die riesig emporschwellen und auch das Edelste in ihren Strudel zu reißen drohen. Von den prägnanten melodischen Hauptmotiven, welche das Werk in den verschiedenen Phasen seiner Situationen durchziehen — ein klar erkennbares Aufzug-Gewebe der Grundstimmungen des großen Ganzen —, dringen hier die eingreifendsten und bedeutsamsten, gleichsam im wechselseitigen heißen

*) Man halte diese Scene mit der ähnlichen in der „Stummen von Portici" (erster Akt) zusammen, um die Tiefe, Treue und Naturwahrheit der ersteren an einem scharfen Kontrast recht zu ermessen.

Ringen um den Sieg, hervor und umschließen wie ein festes starkes Band die Tonmassen des gewaltigen zweiten Finale, welches selbst in dem Munde der wilden, dämonischen Ortrud aus seinen Deklamationsphrasen die Melodie auferbaut (man denke z. B. an die gehobene Stelle: „Wenn falsch Gericht mir den Gemal verbannte" 2c.); bis diese Tonmassen endlich bei'm Eintritt der feierlichen Töne aus dem Münster und bei den wiedererwachenden Melodieklängen des Frauenzuges sich zur Ruhe abklären, in welche nur noch einmal die Melodie der verbotenen Frage grell hineinfällt. Wir dürfen jenen Tonmassen vielleicht zuweilen ein Zuviel! zurufen (man hat es einst auch Mozart zugerufen), wir sind vielleicht berechtigt, ihnen hie und da eine größere Lichtung zu wünschen; immerhin aber bleibt die ganze geistige Konception und formale Struktur des großen, ganz einzigen Tonstücks eine bewunderungswürdige. Hierbei bleibe im allgemeinen die Wahrheit des Satzes der Beachtung empfohlen: „Die Massenwirkungen Spontini's, Meyerbeer's, Wagner's haben eine ganz andere Bedeutung, als jene ehemaligen Schallkasten und unterscheiden sich unter einander eben so bestimmt, wie die Charaktere der Künstler, die sie in Bewegung gesetzt haben. Ueberhaupt ist es mit dem Wesen der Kunst unvereinbar, Inhalt und Form, Geist und Material oder Mittel zu scheiden, Eins ohne das Andere fortschreiten oder stehen bleiben zu lassen. Die Kunst ist eben Geisteskörperlichkeit, Geist und Körper in Zweieinigkeit: wer in Form oder Mitteln Aenderungen zugiebt, muß sie auch im Geist als vorhanden eingestehen." *)

Als letzte wol unterscheidbare Gattung in dem Ganzen nennen wir das vielgehörte und vielbeliebte Brautlied zu Anfang des dritten Aktes, das nach den belebten, so kräftig-feurig und schwunghaft, so freudig-kühn, so farbenreich, so stolz und prächtig ertönenden Instrumentalklängen des Hochzeitfestes idyllartig, ein kleiner klarer Quell, hervor- und dahinfließt. Eigentlich genügt zu sagen: es ist im besten Sinne volksthümlich. Aber es ist noch mehr wie das: eine gewollte wolerwogene, frische Farbe im großen Charaktergemälde und der sprechendste Beweis, wie ohne Polyphonie ein durchweg melodisches Ensemble möglich, das wahr ist. Das sich anreihende unvergleichliche Duett zwischen Elsa und Lohengrin, das aus den Stimmungen der seelenvollsten Lyrik zuletzt in den ausgeprägtesten dramatischen Typus einmündet, und Lohengrin's Erzählung am Schluß haben wir bereits oben mit wenig Worten nach Charakter und Rang in der musikalischen Melodie zu kennzeichnen gesucht und schließen den speciell auf das

---

*) Marx a. a. O. S 196.

Lohengrinwerk bezüglichen Theil gegenwärtiger Aphorismen nur noch mit diesen zwei Sätzen — unbekümmert darum, wie sie hier oder dort aufgenommen werden mögen.

In Wagner sind die Bedingungen erfüllt, die da berechtigen, als ganze Individualität in Stunden innigster Vertiefung ein ächtes Kunstwerk zu schaffen, zu dessen Assimilirung Mitwelt und Nachwelt verpflichtet sind. Lohengrin ist ein so reifer Komplex von Einzelkünsten, die in gesunder und vollbewußter Wechselwirkung auf einander stehen, daß schon bei ihm, wie weit er auch hinter den strengen Anforderungen eines Geistes wie Wagner an sich selbst zurückbleibt, der Name: „musikalisches Drama" relativ völlig gerechtfertigt erscheint. —

Wer die alte Sage, welche der Name des „fliegenden Holländers" in sich befaßt, in ihrer künstlerischen Verwerthung durch unseren Dichter kennt, der begreift, wie wol schwerlich ein, jeder Menschlichkeit mehr sympathischer Charakter, als der Senta's gefunden werden könnte, und wer Wagner's Kunst im Malen von Seelenzuständen erfaßt hat, wird wol auch zugeben, daß diese bei'm Komponisten des „Holländer" zum vollen Ausdruck gelangen. Und in der That lassen sich gewisse hervorragende Musikphrasen in der Oper, sowol nach Wirkung, als nach Ursache, dem Lohengrin sehr nahestehend bezeichnen. „In der Oper", — und hiermit ist zugleich der wichtigste Punkt angedeutet, wo mit Unterscheiden zu beginnen. Jenes Bilden der Melodie aus ihren poetischen Unterlagen, bei Lohengrin Norm, findet sich bereits auch im Holländer. Natürlich aber konnte von Seiten Wagner's, wie wir früher sahen, nicht hier schon ein Princip zur vollen Darstellung kommen, das damals zwar, mehr oder minder klar, mehr oder weniger instinktiv, schon Beweger seiner Schöpfungsweise war, jedoch erst später, durch und nach Vollendung des Tannhäuser ihm zu einer vollbewußten Grundbedingung des Musik-Dramas ward. Der fliegende Holländer weist die Elemente sicher auf, welche dem schaffenden Künstler aus einer reichen Welt der Gefühlstöne inspirit werden. Die aber, welche Ergebniß reifer Reflexion und einer großen Willens- und Gefühlskonsequenz sind, gelangen erst in seinen späteren Werken zum ganzen Ausdruck.

Die Ouvertüre zum Holländer darf vielleicht als poetischer Gegensatz der musikalischen Gralsage im Lohengrin bezeichnet werden, — als poetischer. Absolut musikalisch stehen beide auf fast gleicher Höhe, weisen die gleiche Prägnanz des musikalisch bestimmten Ausdruckes auf und unterscheiden sich etwa nur äußerlich so, daß die Holländer-Ouvertüre eben nur Ouvertüre d. h. der Form nach, ist, aus mehren verschiedentlichen Momenten — Themen — konstruirt,

jene Einleitung dagegen, in ihrer Einheitlichkeit und Gedrängtheit, diese Form nicht annimmt und nachahmt. Die Anticipirung der Operngrundstimmung ist im Lohengrin „Traum, Erhebung", hier im Holländer „Gesammtblick." Der Einheit entbehrt die Ouvertüre zum Holländer durchaus nicht; die darin enthaltenen Gegensätze bedingen sich, beleuchten einander, und sind also nicht, wie so häufig, blos äußerlich motivirt durch lockere oder etwas festere Zusammenkittung einzelner Operthemen. Die Dämonie des ersten Motivs ist unbestreitbar, selbstredend die Struktur der Ouvertüre und Oper aus ihm gerechtfertigt, trotzdem daß die Blasirtheit die Berechtigung des Dämonischen und Wilddüsteren als Ausdruck der „lieblichen" Kunst Musik wegzudemonstriren strebt. Ist das Kommensurable allein das Gebiet der Leidenschaft? Oder sind entfesselte Elemente nicht auch Elemente? d. h. Faktoren bei der Darstellung einer höchstbewegten Geisteswelt. Hätte Wagner etwa statt der ergreifenden leeren Quinte die weiche Terz, statt bewegter durch den Charakter der Situation erforderter Instrumentation sordinirte Celli's anwenden sollen? Wol bedarf — wir wiederholen es — seine Instrumentation hie und da der Lichtung; er hat ja immer Rücksicht auf das Wort und auf die Sänger zu nehmen. Die gänzliche Berichtigung des Verhältnisses der Instrumente zum Vokale ist jedoch auch eine Kunst in der Kunst, die unendlich schwer zu erreichen, zur Vollendung zu bringen. Und, von einzelnen Rücksichten dieser Art abgesehen, ist Wagner's Instrumentation schon in dieser Oper außerordentlich bedeutend, tiefer durchdacht, konsequenter durchgebildet, wärmer gefärbt und charakteristischer belebt, als die der allermeisten unserer Tonsetzer.

Im fliegenden Holländer waltet noch das Feuer des Jünglingsgeistes; er schrieb das Werk in der Mitte seiner Zwanzigerjahre. Aber nicht die wilde verzehrende Flamme einer ungeregelten, wirr und zügellos dahinstürmenden, sich selbst überstürzenden Kraft ist es; nicht ein alle Dämme durchbrechender Sturm und Drang flutet in ihm. Die bewußtvoll künstlerische Gestaltungsfähigkeit tritt schon in dieser Jugendschöpfung entschieden hervor. Es läßt sich — und das ist eine aus der Natur der Sache abfließende Ausstellung — speciell in Bezug auf sie das vergleichende Lobe'sche Wort sagen: Gluck hat jene weise Entfaltung und Sparsamkeit an manchen Stellen, jene kaltblütige Berechnung, welche keiner besonderen Neigung nachgiebt und manches Einzelne zum Besten eines künftigen gewaltigen Schlages niederhält, am besten verstanden und ausgeübt; aber freilich war Gluck, als er seine Haupt- und Meisterwerke schuf, fast schon ein Greis, in den Adern seines begabtesten neuesten Nachfolgers braust aber noch das stürmische Blut eines jugendlichen Mannes und Feuergeistes.

Die Oper ist kurz, gedrängt, voll Handlung, voll Melodie und frischer Rhythmen. Sie war, wie aus dem früher Beigebrachten erhellt, der erste entscheidende Schritt auf neuer Bahn; Spohr war der Erste, der die Bedeutung des Werkes erkannte, „der graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister, dem es innige Freude gewährte, einem jungen Künstler zu begegnen, welchem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei", — wie seine eigenen Worte lauteten. Anlangend das Thema „Melodie", erscheint es dienlich, zur Bezeichnung und Charakterisirung des Entwicklungsganges geeignet und wichtig, das Bekenntniß des Künstlers selbst in unmittelbarer Frische darzubringen: „Im Rienzi bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte. Die dem modernen Gehör eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem fliegenden Holländer beschäftigte. Lag dieß Abweisen des äußeren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet: so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in der — zuerst und vor der eigentlichen Ausführung der Oper entworfenen und vollendeten — Ballade Senta's im zweiten Akt bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeit des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am Kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigenthümlich ist; unsere absolute Melodie verliert genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt. Mir war es nun nicht mehr um Opernmelodieen zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand. Im fliegenden Holländer berührte ich daher wol die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Ueberall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesen im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurde, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollen Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, son-

dern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser nothwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositions-Verfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausging sondern die Melodie eben aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entstehen ließ. Wie dieß aber nur unter dem sehr allmälig weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung der Musik zum fliegenden Holländer sehr ersichtlich; hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte." —

Die Oper ist voll Melodie, sagten wir. Das Steuermannslied: „Mit Gewitter und Sturm"; die Ariette Daland's in D; der Haupttheil der Duo's zwischen diesem und dem Holländer; das Chorfinale im ersten Akt; der reizende, von der Fülle der blühendsten Melodie durchdrungene, von einer ungemein schönen, belebten und belebenden Orchesterbegleitung in unübertrefflicher Malerei getragene Gesang der spinnenden Mädchen; die ergreifende Ballade der Senta; der große seelentiefe Zwiegesang zwischen ihr und dem Holländer im zweiten, die Arie der Erik, das Matrosenlied im letzten Akt; das ganze Finale, — Alles dieß beurkundet das immense Talent Wagner's, wo es Charakteristik und Sangbarkeit wärmster Melodie gilt. Gluck überragt er hier, wie überhaupt, an musikalischer Begabung um ein Erhebliches, er sucht nicht, wie dieser, ehe er arbeitet, vor allen Dingen zu vergessen, daß er Musiker*), und Weber bezeigt selten die Tiefe und poetisch-charakteristische Bedeutendheit, wie sie hier Wagner beut. Und da Immelodiosität? — Die Ballade Senta's (die Oper im Kleinen, ihr Kernpunkt) und das Duett mit dem Holländer sind ganz besonders hervorzuheben, als schlagende Beweise der Möglichkeit, daß der specifische Musiker und Poet Eins sind, sein müssen, um in ihrer untrennbaren Ganzheit die innersten Nerven im Geisteslebendigen erschüttern zu machen. Wie zugleich absolute Me-

*) A. Schmid, Christoph Wilibald Ritter von Gluck. S. 425.

lodie und innigst dem Wortlaute konsequent erscheint unter vielen anderen die Stelle: „Er steht vor mir!“ und der höchste Grad menschlich weiblicher Begeisterung bei dem Hinaufgehen, bei dem Aufgehen der Stimmung zur musikalischen Melodie: „Ich sei's, die ihn durch ihre Treu' erlöse!“ Wahrhaftig, wessen Sehnsucht nach jener hohen Liebe hier nicht Stillung im Versenken in's Kunstwerk findet, der schreibe es nicht dem Künstler, nicht seiner Schöpfung zu. Mit jedem Schritt weiter in dieß Dichterwerk hinein gewinnt es an geistigem Umfang, an Schönheit und Größe, an Klarheit und Glanz, und sein Verständniß wird mit dem fortschreitenden Vertrautwerden immer reiner, inniger und lohnender. Sein Wesen, sein Verdienst aber ist, wie das eines jeden ächten Kunstwerkes, mit Worten undarstellbar, ja, unaussprechbar.

In seiner zweiten Oper „Tannhäuser“, welche zwischen jenen beiden steht, ist viel der Frische und rhythmischen Lebendigkeit, welche den „Holländer“ kennzeichnet; mehr jedoch kommt dort die Wortmelodie des „Lohengrin“ schon zur Geltung. Von jeher ist das inmitten zweier Grenzpunkte Gelegene eher erkannt und erfaßt worden, als der eine oder der andere jener Punkte. Ganz erklärlich erscheint demnach die dem Tannhäuser zur Zeit gewordene höhere Popularität. Nur Eins: — Was er vor Lohengrin „voraus hat“ (wie man sich ausdrückt), dürfte zumeist in einem Mehr der selbstständigen (sogenannten absoluten) Musik bestehen. Vielleicht mit Ausnahme des Brautliedes im dritten und des Finale im ersten Akt ist die Loslösung einer Melodie aus dem harmonisch-poetischen Komplex des Lohengrin nicht möglich, ohne diesen zu zerstören oder doch zu beeinträchtigen, und jene schwerfaßbar zu machen. Nun ist freilich diese konkrete Melodie nicht strikt im Tannhäuser eingehalten, aber umgekehrt ist die allenfalls zu abstrahirende (Ton-) Melodie in bei weitem größeren Maße im Holländer nachzuweisen. Ist sie nun Hauptmoment zum schnelleren Verständniß: dann ist, so betrachtet, wieder kaum zu begreifen, warum das letztere Werk schon verkannt wird, ehe es erkannt, ja, ehe es gekannt, während Tannhäuser Repertoiroper wurde, und zwar in so eingreifender Weise, daß er sogar das Feld der Parodie befruchten und mit den Brosamen seines Almosens ernähren half.

Die nun auch dem Auslande bekannt gewordene Tannhäuser-Ouvertüre ist so in alle Schichten der Gesellschaft gedrungen, daß ein Hinweisen auf Einzelnheiten und eine Charakterisirung des Ganzen überflüssig erscheint, um so mehr noch, als eine mustergültige künstlerische Analyse des großen Tonstücks, die von Liszt gegebene, vorliegt. — Nur der angebliche „Zukunftsmusik-Erfinder“ hat, wie man sagt, recht konsequent sein Urtheil, „daß Tannhäuser acht Takte Melodie (also doch Melodie?) enthalte“ aufrecht zu erhalten gesucht; — im Grunde

ist ihm auch diese Concession zu verdenken; sie ist zu groß. Derweil zollt das Publikum den „verbohrten" Melodieen im Tannhäuser seinen Beifall und jener Kritik-Perle fehlt jede Folie. Das Bekannte ist darum, weil es bekannt ist, nicht auch nothwendig erkannt. Nicht im Brechen des Strahls, sondern im Strahl selbst, wodurch die Wahrheit uns berührt, liegt das Erkennen. Der tabellarische Verstand giebt höchstens die Inhaltsanzeige; den Inhalt selbst aber liefert er nicht; statt in den immanenten Inhalt der Sache einzugehen, übersieht er immer das Ganze und steht über — oder unter — dem einzelnen Dasein, von dem er spricht, d. h. er sieht es gar nicht, — ließe sich jener Kritik-Perle und anderen ähnlichen mit Hegel sagen. Wie soll man freilich eine Melodie „beweisen"? wie dem Nichtsehenden, daß die Bäume grün sind? Für den herbstlichen Nebelwind giebt es nur dürre Blätter. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen" und wollt's auch nicht.

Will man hier eine Trennung der Melodiegattungen wie im Lohengrin und Holländer versuchen, so ergiebt sich als ein Seitenbild zur Gralsage, nur irdischer empfunden, menschlich-religiöser der Pilcherchor. In der Faktur kommt die Ouvertüre der des Holländers nahe, obgleich wir dieser in allen Theilen das Prädikat „ursprünglicher" geben möchten. Sie ist dasselbe Resultat der Grundstimmung der Oper. Parallel mit dem ersten Finale des Lohengrin und dem zweiten im Holländer geht das erste im Tannhäuser. Die Bildung der Melodie aus den Volks-Melodieen und Rhythmen heraus weist der Einzug der Gäste auf. Pendant zum Frageverbot im Lohengrin ist gewissermaßen das, auch stets charakteristisch gebrauchte, Motiv aus dem Venusberge. Die Korrektheit der Deklamation erreicht die im Lohengrin nicht. Doch sind namentlich das Gebet Elisabeth's und Tannhäuser's Erzählung so tief empfundene Wortmelodie, daß hier recht wol die ganze Größe Wagner's zu erkennen, und hier steht er auf der Höhe des großen Duetts im zweiten Akte des Lohengrin und desjenigen im zweiten Akte des Holländers. Von einer Analyse der Opern zum Behufe des Erhebens der einen über die andere soll und muß an dieser Stelle abgesehen werden. Tannhäuser steht nicht specifisch genau inmitten der beiden anderen; er neigt zum Holländer hin. Den Schritt vom Versuchten, Gewollten zum Geleisteten, d. h. die Einhaltung sich selbst vorgezeichneter Bahn, deren Endpunkt aber genau mit dem Ziele, der Aufgabe dramatischer Kunst zusammenfällt, erreichte Wagner im Lohengrin, soweit die erste Realisirung einer großen Theorie ein Erreichen genannt werden kann.

Ist im „Ring des Nibelungen" — diesem im Gebiete der dramatisch-musikalischen Dichtung bis jetzt einzig dastehenden Werke, das nunmehr, nach

„Tristan und Isolde", der Vollendung harrt — die Deklamation gedrängt, fällt auch die, für Minderbegabte namentlich, unverkennbare Gefährlichkeit des genauesten Nachbildens der Melodie nach ihr weg; treten dort, wie wir anzunehmen Grund haben, die edlen Vorzüge, welche einzeln in Fülle bei Lohengrin stets nachweisbar, zu einem innerlich durch und durch einigen Ganzen zusammen; bedingt die Stoffwahl in den Nibelungen und das Gedicht eine Verwerthung der Wort-, wie Ton- und rhythmischen Melodie; treten die vorwiegenden chromatischen Harmonieen des Holländer auf das rechte Maß zurück und wird die Instrumentirung (besonders des Blechchors) im Lohengrin dort gelichtet, wie dieß bereits in „Tristan" der Fall: — dann läßt sich in dem „Nibelungen-Ringe", dessen wünschenswerthe baldigste Beendigung und Darbietung, als eine dringende Aufforderung der Kunst an den Künstler, nicht stark genug zu betonen ist, ein Werk von so innerlich bedingten Formen und so durchgeistetem Inhalt erwarten, daß der große Umfang des großen Ganzen nur eine scheinbare Ausstellung wäre angesichts eines der Nation gewidmeten Denkmals deutschen Geistes. —

* * *

Nach diesem Abschluß der Betrachtung über das von Wagner bereits praktisch Gegebene und vor dem Schritt nach dem Schlusse zu, noch ein kleines Streiflicht auf ein unlängst Vergangenes: — wir meinen eine Manifestation von Hektor Berlioz.

Im obigen Verlaufe sind hauptsächlich zwei Gruppen von Wagner'schen Antipoden bezeichnet worden: das alte, übrigens sehr ehrenwerthe Kapellmeisterthum im weitesten Sinne, und das kritische Laienthum eines specifischen, ausschließlichen Standpunktes. Es ließe sich noch eine dritte Gruppe anreihen.

Vielleicht erinnert man sich einer kühnen Aeußerung, die einst Heinrich Heine gegenüber Goethe gethan. Ihn hatte etwas nicht schlafen lassen. Er sprach es, seinem gepreßten Herzen Luft zu machen, laut und offen aus. Es war: — der Neid, — der Neid eines Dichters gegen einen Dichter. Man hat damals dort das naive, hier das anmaßende Geständniß vielfach belächelt und angefeindet, ohne seinen tragischen Ernst herauszufühlen. Vielleicht nie hat Heine wahrer, ernster, ehrlicher gesprochen. Uns wenigstens ist er, dieser wunderbare und fast unfaßbare Proteus, achtungswerther, weil redlich, nirgends erschienen.

Berlioz gehört, selbstverständlich, weder der einen, noch der anderen jener

beiden Hauptgruppen an. Ja, man hat, wie wir früher sahen, Wagner und Liszt sogar die Ehre erzeigt, ihn als Dritten ihrem Bunde beizugesellen. Das hat er sich denn so gefallen lassen müssen und bis vor Kurzem ohne Reaktion und Auflehnung stillschweigend wol auch gefallen lassen, gleichwie — sicherlich mit unwilliger, aber musterhafter Resignation — den Titel oder Charakter als „Beethoven's Bruder.“ Nunmehr hat er aber, nicht in Bezug auf Diesen, nein, blos (wie man behaupten will) in Bezug auf Jene, ein lästiges Schweigen gebrochen und mit diesem Bruch zugleich die Welt aufgeklärt; jetzt, nachdem Wagner in Paris aufgetreten und seine Erfolge errungen. Berlioz hat wolgethan. Denn es ist ein schmählicher Verdacht nun mit Einem Male abgewälzt und verscheucht, der nämlich: ein Zukunftsmusiker zu sein. Er hätte dieß freilich schon etwas eher thun können, denn der Verdacht lastete schon ziemlich lange auf ihm. Indeß ist ihm gerade die jetzige Gelegenheit wahrscheinlich die günstigste erschienen. Immerhin!

Insofern das Genie, somit also auch das des Herrn Berlioz, ein Stückchen Gottheit sein soll, könnte man vielleicht sich versucht fühlen, an den herodoteischen „Neid der Götter“ hier zu denken (alles Göttliche ist neidisch), wenn wir nicht aus Platon (Phädros 247, Timäos 29) wüßten, daß es mit jenem Neide nichts auf sich hat: (der Neid steht außerhalb des göttlichen Chors). Das Motiv ist auch mit nichten der — Heine'sche Neid gewesen, sondern ein anderes Gefühl: das Gefühl heiliger Entrüstung über eine Profanation, die er nunmehr, und nunmehr erst, im Interesse der Kunst, als einer ihrer Diener und Träger denunciirt, indem er zugleich salbungsvoll sein Credo! entgegensetzt. Wir unserseits wenigstens theilen die gedachte, hie und da aufgetauchte „neidliche“ Ansicht durchaus nicht, selbst wenn die einmal erzählte, sicherlich rein erfundene Anekdote wahr wäre, daß eine Autorität im Bereiche der Kunst bei'm lebhaften Meinungsaustausch über Wagner Herrn Berlioz und noch einem Andern zugerufen habe: „Und er ist doch größer, als ihr!“

Wen in specie hat nun aber Hektor Berlioz mit diesem Credo! oder vielmehr: Non credo! im Journal des Debats und vielleicht noch sonstwo, wen insonderheit mit seiner Philippika gegen jene verpönenswerthe Musik gemeint? An wem hat Ritter Berlioz sich neue Rittersporen verdienen wollen? Liszt bleibt außer Spiel: denn der Angriff gilt der Oper, oder vielmehr dem Opern-Komponisten. Also: Wagner? — Unmöglich! — Oder wie? Sollte dieser doch der Achill jenes Hektor sein? Hätte Berlioz von Hörensagen, daß Dieser „das Gegentheil von dem thue, was die „Regeln“ vorschreiben — denn Hektor Berlioz schreibt und schrieb natürlich Nichts wider die

„Regeln" sein Lebelang; — daß er, jener Wagner, der Melodie müde, der melodischen Zeichnung müde, der Stücke, deren Thema sich regelmäßig entwickelt, müde; satt der „zusammenklingenden" Harmonieen (in denen Hektor Berlioz ebenfalls Meister und Muster), satt der einfachen, vorbereitenden und gelösten Dissonanzen, satt der natürlichen und mit Kunst benutzten Modulationen (z. B. derer des Herrn Berlioz selbst); — daß er nur die Idee in Anschlag bringe und schlechterdings nicht den Gefühlseindruck (der abscheuliche, gefühlslose Deutsche!); — daß er das Ohr, dieses elende Ding, dieses Lumpenzeug, verachte, es brutalisire, um es zu zähmen (also eine Art Thierquäler und Thierbändiger! Da haben wir's; so weit hätte er's denn gebracht!); daß, nach ihm, das Ohr sich an alles gewöhnen müsse: an Reihenfolgen von verminderten, ansteigenden oder absteigenden Septimen, ähnlich einem Haufen Schlangen, die sich winden (wir erinnern an den „unbändig sich windenden Spazier'schen Lindwurm" Beethoven's, aber Berlioz überbietet, wie wir sofort sehen werden, an großen kühnen Bildern Spazier bei Weitem) und (interessanter Anblick!) einander zischend zerreißen, an die dreifachen Dissonanzen ohne Vorbereitung und Auflösung, an die Zwischenpartieen, die man zwingt, zusammenzugehen, ohne daß sie weder durch Harmonie noch durch Rhythmus übereinstimmen, und die sich wechselseitig schinden (anderweit sehenswerthes „nochniedagewesenes" pittoreskes Schauspiel! — lauter Proben einer gigantischen, schauerlichen Künstler-Kritiker-Phantasie —), an die gräßlichen Modulationen, welche in einem Winkel des Orchesters eine neue Tonart anschlagen, während der andere die bisherige festhält; — daß es ihm nicht Zweck der Musik, dem Ohre angenehm zu sein; daß man, nach Wagner, in einer Oper sich darauf beschränken müsse, den mündlichen Wortvortrag in Noten zu bringen, ohne weder an die Natur, noch an die Erfordernisse der Gesangkunst zu denken; daß man sich nie um die Möglichkeit der Ausführung zu bekümmern brauche, u. s. w." —

Hätte Herr Berlioz Alles dieß und noch manches Andere vom Hörensagen: und rief sein „Non credo!" d. h. umgekehrt hier: „Credo!" gläubig nach? Oder Inspiration? Oder endlich: sollte er doch wirklich aus selbsteigener Vertiefung in Wagner's aufgeführte, bereits vorliegende Opernwerke, oder in dessen Schriftstücke seine Doktrin abstrahirt haben? Aber daß er nicht kennt, d. h. was man so „kennen" nennt, wie namentlich ein Künstler und ein Kritiker kennen muß, — das sagt er ja selbst. Von Lohengrin ganz zweifellos bestimmt, entschieden: „Weiß er ja nicht — wie er mit dürren Worten erklärt, ganz diplomatisch genau — welche Beziehungen zwischen der Form der, ihm, wie anderen ehrlichen Leuten auch, mit Recht bewunderungswürdigen Lohengrin-Ouvertüre und der dramatischen Idee, dem Ganzen der Oper, bestehen." Von dieser Idee hat Ber-

lioz keine Idee. Das mag nun freilich Wagner's Schuld schwerlich sein, und auch an Gelegenheit, dieses Werk im Einzelnen, wie in seiner Totalität kennen zu lernen, somit unter anderen diese Beziehungen sich klar zu machen, hat es Berlioz durchaus nicht gebrochen. Wir glauben z. B. sicher zu wissen, daß er das Werk in Weimar hätte hören können, wo es ihm Liszt vorführte. Vielleicht hat er es zu hören — begonnen, wennschon möglicherweise nur bis zum Finale des ersten Aktes, oder, mit Ueberwindung, noch etwas weiter; vielleicht ist er alsdann zurückgewichen, entsetzt vor diesem Finale und dem ganzen entsetzlichen ersten Akt und seinen Nachfolgern, worin er alle oben aufgezählten sauberen Eigenschaften entdeckte, entsetzt oder empört von dem verächtlichen Jubel eines begeisterten, aber total verirrten Publikums, das seine Ohren von den „gräßlichsten Modulationen, Dissonanzen, zischenden Schlangen“ 2c. geduldig, mir nichts, dir nichts, morden ließ; eines Publikums, dem es daneben bei'm Anhören der Ausführung der ganzen großen Oper, unbegreiflicherweise, nicht im Entferntesten einfiel, daß der Komponist sich „um die Möglichkeit der Ausführung gar nicht gekümmert hatte“, ja, daß die trefflich ausgeführte Sache eigentlich gar nicht ausführbar; das obenein so vermessen und geschmacklos sich zeigte und zeigt, den Benvenuto Cellini dem Lohengrin nachzusetzen. Und so könnte es höchstens jener arme, ominöse Lohengrin des „terrible révolutionnaire“, des „Marat der Musik“ sein, dem der jetzige ganze Apparat kunstpriesterlichen Zornes und Unwillens, die heilige Entrüstung gilt.

Jugendsünden bedeckt man in der Regel gern mit dem Mantel der Nachsicht oder Vergessenheit gegenüber dem Werke der späteren, den Ausschlag gebenden und sühnenden That des reiferen Mannes, und eine solche dürfte doch wol Lohengrin im Gegensatz zu den Jugendsünden und Verirrungen: „fliegender Holländer“ und „Tannhäuser“ sein. Ist aber jene Annahme richtig, daß der einmal gehörte Lohengrin gemeint sei, — dann freilich ließe sich nichts weiter sagen, als daß, nach Jean Paul, der Geschmack unter die größten Spitzbuben der Erde gehört, sowie daß die Vertretung solcher nackten Behauptungen und schweren Anschuldigungen, wie die obigen, vor dem Richterstuhl der gesunden Menschenvernunft dem Beibringer und Ankläger eben so überlassen bleiben muß, als er den Beweis schuldig geblieben. Ist dagegen jener Lohengrin nicht der angeschuldigte Theil: — nun, so hätte das Werk in der Partitur nicht etwa durchblättert, sondern gründlich studirt sein können. Das hat indeß der Aburtheiler natürlich verschmäht, sonst wäre ihm, eben so natürlich, wenigstens das Verständniß jener erwähnten Beziehungen und daneben vermuthlich noch einiges Andere gekommen. Doch, da fällt uns Etwas ein, was, um mit Lessing zu

reden, uns gleich hätte einfallen sollen: daß es nämlich Hektor Berlioz an einer Kleinigkeit zum tieferen Verständniß der Wagner'schen dramatischen Tondichtung gebricht, einer Kleinigkeit, die ihm Wagner selbst weiter unten nennen möge. So ist denn im Grunde die Anmerkung überflüssig, daß Berlioz auch die übrigen vorliegenden Werke des Deutschen schwerlich gekannt und sie daher schwerlich gemeint haben kann, daß er sonst z. B. die Tannhäuser-Ouvertüre, — deren Takte er, künstlerisch genug, wie ein Rechenmeister arithmetisch abzählt *) — hätte verstehen müssen, wie er sie nicht verstanden. „Ich gebe es zu, daß jeder ehrliche Mann der Gefahr ausgesetzet ist, die Meinung eines anderen nicht zu fassen. Nur, wenn der ehrliche Mann ein Schriftsteller ist, könnte er sich Zeit nehmen, sie zu fassen. Und wie? wenn er durchaus keine recht faßt, dieser ehrliche Schriftsteller?" erlaubte sich einst Lessing, im 51. antiquarischen Briefe, zu sagen und zu fragen.

Wir wissen nicht, ob Berlioz zu seiner Zeit, oder überhaupt je Kenntniß genommen von jener Charakteristik, die Wagner von ihm als schaffendem Künstler entworfen. Ein Stück Charakteristik von sich als Kritiker giebt er selbst in seinem jetzigen Exposé. Allein das wissen wir, daß Wagner nicht geurtheilt hat, treffend oder nicht, ohne vorher genau gekannt, studirt, erwogen und geprüft zu haben, wie es dem Künstler, dem Beurtheiler ziemt.

Hat Berlioz (um die Fälle zu resümiren) mit seinem Non credo-Ruf Wagner wirklich gemeint: so beruhete dieß entweder auf Hörensagen, auf Treu und Glauben. Dann würde er doch wol besser gethan haben, sich vorher ein wenig zu bedenken. Denn Hörensagen ist deshalb etwas so Mißliches, weil bei ihm die Wahrheit oft zu kurz kommt. „Der Mensch aber, den die Natur bestimmt hat, Großes zu vollbringen, — und für einen solchen Menschen wird sich doch Berlioz sicher halten — ist, wie Carlyle **) sagt, unfähig, unaufrichtig zu sein; er muß Wahrheit haben, welche er als wahr fühlt; er steht unter dem edlen Zwange, wahr sein zu müssen." — Und verstünde Berlioz Deutsch: so würde er das deutsche Wort Goethe's verstehen: „Man habe auch tausendmal von einem Gegenstande gehört; das Eigenthümliche desselben spricht nur zu uns aus dem unmittelbaren Anschauen", und: „Um einen Gegenstand ganz zu besitzen, zu beherrschen, muß man ihn um sein selbst willen studiren." ***) Wer aber ohne zu kennen, ohne die Wahrheit zu

---

*) Man hat es auch Beethoven so gemacht, z. E. in seiner C-moll-Symphonie. „Kein Künstler aber zählt Seiten oder Takte ab; der Inhalt bestimmt das Maß." (Marx, Beethoven Bd. 2, S. 81).

**) Ueber Helden, Heldenverehrung 2c., S. 322.

***) Italienische Reise. B. 28, S. 66. Wanderjahre Buch 1, Kapitel 4. B. 21, S. 49.

kennen, also nach Carlyle unaufrichtig, schilt, der unter Allen darf sich am wenigsten beklagen, wenn ihm derselbe deutsche Goethe zuruft*):

Das Gute schelten? — Magst's probiren!
Es geht, wenn du dich nur erkühnst;
Doch treten, wenn's die Menschen spüren,
Sie dich in Quark, wie du's verdienst!

Und das möchten wir doch dem Kritiker Berlioz nicht wünschen, denn wir achten ihn zu sehr. Berlioz könnte nicht einmal mit Schiller sich entschuldigen: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort."

Oder: es beruhete, zweitens, seine Manifestation unmittelbar auf unerläßlicher genauer, tiefer Kenntniß des Gegebenen. Das kann aber, nach Obigem, nicht sein.

Oder: sie beruhete auf künstlerischer Eingebung, ohne vorherige genaue Kenntniß; — das wäre Inspirations-Kritik: die dritte der oben gemeinten Kritik-Hauptgattungen, vielleicht die unnatürlichste, unheimlichste und gefährlichste, wo möglich noch gefährlicher, als die „On dit-Kritik", von deren Klippe der erfahrene, gewissenhafte und besonnene Steuermann sein Fahrzeug gern ablenkt. Sie mag übernatürlich sein, jene Kritik; — allein das Reden mit Engelszungen ist nicht menschlich, und der Kritiker, folglich auch der unsrige, ist bekanntlich nur ein Mensch, kein Engel, nicht einmal ein Prophet.

Fehlte aber in dem einen wie in dem anderen dieser Fälle auch nur Ein Stein im kleinen negativen Kritik-Gebäude, d. h. wäre auch nur Eine der aufgestellten Behauptungen ungegründet, unwahr: so wäre das ganze Gebäude nichts werth, weil locker, schwankend, unsolid, und so baut kein ächter Baumeister; liefe er ja schon Gefahr, es über sich selbst einstürzen zu sehen.

Oder endlich viertens: Berlioz hat andere Leute, als Wagner, vielleicht unglückliche Nachahmer, oder sonst wen, gemeint. Dann würden zwar diese, eben so wenig wie Wagner, und noch weniger sagen können, daß in dem Gefäße, womit Berlioz geschöpft, der Niederschlag der Empfindlichkeit, oder gar des Neides enthalten sei: denn solche Leute sind nicht zu beneiden; sie hätten aber doch wol ebenfalls ein kleines Recht, Nachweisung zu verlangen.

Wir bedauern daß Hektor Berlioz, trotz der Treuherzigkeit und kindlichen Naivetät seines nachahmungswerthen Aktenstückes, dem Schicksal nicht hat entgehen können, sein Gebaren als eine „Perfidie", seine Phrasen als „heuchlerisch" von Wien aus bezeichnet zu sehen, sich sagen lassen zu müssen von „Blasphemieen, die er der gesunden Menschenvernunft in's Gesicht schleudere"; nicht min-

*) Zahme Xenien. V.

der von Dresden aus dem Vorwurfe, faktisch im engeren Sinne des Wortes der eigentliche Begründer der „Zukunftspartei" zu sein, und dem Zurufe: „Er mag sich nicht darüber täuschen, wenn er etwa denkt, daß es ihm durch seine emphatische, fast komödienhafte Protestation gelungen sei, die Leute glauben zu machen, er wäre wirklich Derjenige, wofür er sich neuerdings auszugeben bemüht ist. Und wäre dieß selbst wider alles Erwarten wirklich der Fall: die Geschichte wenigstens läßt sich so leicht keine Nase drehen." *)

Nicht ganz ohne Grund läßt sich trotz alledem, wie die Sachen stehen, fürchten, man werde Berlioz von gewissen Seiten her nunmehr als einen in ihr Lager übergegangenen Gefährten begrüßen und betrachten: als einen Mann des Stillstandes nach der Umkehr, — eine Eigenschaft, eine Gemeinschaft, die er wol höflichst ablehnen würde.

Wir müßten uns täuschen, oder es gab eine Zeit, wo demselben Hektor Berlioz, der nunmehr der Zukunftsmusik zu Leibe geht und ihr arge Dinge nachsagt, so eine Art Absurditäten und Bêtisen, — wo ihm von Seiten der französischen Kritik Aehnliches begegnete, Aehnliches nachgesagt wurde, so ziemlich auch „sich windende zischende Schlangen" oder „sich wechselseitig schindende Dissonanzen", „Brutalisiren, Morden der Ohren" und dergleichen mehr, nur mit ein wenig anderen Worten und im Kern auf das hinauslaufend, was wir oben seinem „Bruder" Beethoven authentisch nachsagen hörten: „daß so etwas Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei." Hierin liegt so ein kleines Stück Nemesis. Hätte Berlioz, der Neuromantiker, das altklassische Ohr der Kritik oder des Publikums seiner Landsleute und auch wol manches Ohr der deutschen Kritik, „dieses Lumpenzeug", — wir meinen das Ohr — damals mit Schonung und Zartheit behandelt, es nicht „brutalisirt, gequält und gar gemordet": vielleicht wäre ihm jetzt, nach Jahren, nicht das Gleiche widerfahren, das „Lumpending" seines Ohres vielleicht von deutscher Musik ungemordet geblieben.

Wir entsinnen uns noch recht gut der Zeit, wo jener französischen Kritik, deren Ohr Berlioz nicht schonte und welcher er auch sein Ohr nicht lieh, leider! um es jetzt vernichten zu lassen, — wo ihr unser Freund Lobe in Weimar sein: „O Fetis!" in der Neuen Zeitschrift für Musik zurief. Sehr wol erinnern wir uns jener Zeit, wo Berlioz seinen bescheidenen Umzug in dem gastlichen Deutschland hielt, verfolgt, vervehmt von jener herben, scharfen Kritik des Mutterlandes, und darauf flugs musikalische Briefe über seine Reise (Voyage Mu-

---

*) Blätter für Musik 1860, Nr. 19. — Wissenschaftliche Beilage zur Leipziger Zeitung 1860, Nr. 31.

sicale en Allemagne 1843) im Journal des Debats schrieb; — einer Zeit, wo ein empfänglicher Theil des deutschen Publikums und einer liebreichen deutschen Kritik, einer organischen, nicht einer negativen oder verbissenen, — weit entfernt, dem Fremdling Wunden zu schlagen oder Dornen zu flechten aus seinen mancherlei Mängeln und Schwächen, die er hatte und hat, — und:

Jeder Mensch hat seine Schwächen,
Die Gnade nur, nicht Kraft kann überwinden,

sagt Shakespeare, — ihm im Gegentheil fördernde Aufmunterung und freudige Anerkennung schenkte. Wir gedenken dessen aus mehr denn blos passiver Mitzeugenschaft und Theilnahme, und würden alles Vorstehenden gar nicht gedacht haben, wenn es nicht Pflicht wäre, die Zustände der heutigen Kritik mit Ernst in's Auge zu fassen, zu welcher das Exposé von Berlioz einen der bezeichnendsten und traurigsten, ja, geradezu widerlichsten Belege bildet, eines Künstlers, gegen den wir, wie nur irgend Einer, von Achtung durchdrungen sind und vielleicht früher als die meisten seiner jetzigen Anhänger oder Gegner schon durchdrungen waren.*)

Wagner hat gegenüber einem Manne wie Berlioz, den auch er wahrhaft achtet, es nicht verschmäht zu antworten: mit großer Ruhe und Würde, mit höchstem Anstand und bewußtvoller Ueberlegenheit der guten Sache, lediglich im Hinblick auf jene „Blasphemieen gegen die gesunde Vernunft", zu denen er nicht schweigen konnte: — das Muster einer leidenschaftlosen, feinen Entgegnung, Berichtigung und männlichen Zurückweisung, — nicht ohne vorauszuschicken, daß er bei jenem Gegenüber insofern im Vortheil, als er die Werke des Anderen vollkommen zu verstehen und zu würdigen wisse, während dieser sich von den seinigen (Wagner's) nur einen unvollständigen Begriff machen könne, weil er jene oben vorläufig angedeutete Kleinigkeit: die deutsche Sprache, nicht kenne, zu der seine dramatischen Schöpfungen in einer so innigen Beziehung stünden. Er hat Berlioz „summarische Erläuterungen" darüber zukommen lassen, was Dieser „Zukunftsmusik" nachsprechend nennt. Er hat ihn über den treuherzigen Irrthum, dieser Name umfasse wirklich eine Schule, deren Haupt Wagner sei, aufgeklärt; aus dem Irrthum gerissen oder zu reißen gesucht (mit welchem Glück? steht dahin), als ob er sich vorgesetzt, gewisse Principien festzustellen, gewisse in zwei

---

*) Wie überaus anerkennend und liebevoll Berlioz in Deutschland beurtheilt worden, beweisen unter anderem die schönen Abhandlungen von Richard Pohl: „Hektor Berlioz und seine künstlerische Stellung zur Gegenwart" in den „Anregungen" Jahrgang 1, S. 129, 251, und Brendel, Geschichte der Musik, Bd. 2, S. 240 ff., sowie die früher erschienene geistreiche Broschüre Griepenkerl's „Ritter Berlioz in Braunschweig" und Lobe's warme, gediegene Aufsätze.

Kategorieen getheilte Thesen, von denen die erste, unbedingt von Berlioz zu der seinigen gemacht, seit langer Zeit anerkannte Wahrheiten in sich schließe, die zweite aus einer Reihe von Absurditäten bestehe: „Mich der lächerlichen Eitelkeit zu zeihen, als ob ich alte Grundsätze für neu auszugeben beabsichtigte, oder der thörigen Anmaßung, als unumstößliche Principien aufzustellen, was man in allen Sprachen Dummheiten nennt, hieße zu gleicher Zeit meinen Charakter verkennen und das Bischen Intelligenz, das mir der Himmel hat zu Theil werden lassen, beschimpfen." Er hat dem Kunstgenossen auseinandergesetzt, was „Zukunftsmusik", er hat ihm zu wissen gethan, daß nicht er der Erfinder der „Zukunftsmusik" sei, sondern vielmehr Herr Bischoff in Köln, welchem Wagner's Buch: „Das Kunstwerk der Zukunft" Veranlassung zum Entstehen jenes „hohlen" Ausdruckes gegeben. Er hat ihm, mit Hinweisung auf den Ursprung, auf die leitenden Ideen, auf den Grundcharakter dieses Kunstwerkes, die Versicherung des ehrlichen Mannes ertheilt, daß es keine jener Abgeschmacktheiten enthalte, die man ihm unterlege, und er darin auf keinerlei Weise über die Frage der musikalischen Grammatik gesprochen habe, daß sein Gedanke etwas weiter reiche und er Anderen die Sorge überlassen, diesen Gegenstand zu behandeln, sowie die kindische Frage, ob es erlaubt sei, oder nicht, in Sachen der Harmonie oder der Melodie Neologismen zu machen, eine neue Wendung zu erfinden.

Wagner hat, taktvoll, sinnig und edel genug, Berlioz gar nicht zugetraut, daß dieser die Reihe jener von ihm oben aufgestellten sauberen Principien seiner zweiten Zukunftsmusik-Kategorie, aus seinen, des Ersteren, dramatisch-musikalischen Tonwerken abstrahirt habe und habe abstrahiren können, sondern nur sein Buch als die Quelle des Irrthums bezeichnet, — ein Buch, von dem Wagner freilich selbst, und wol aus gutem Grunde, glaubt, es werde im Original für Hrn. Berlioz eine unbekannte Sache bleiben. Dieß hat denn auch Brendel zu der überzeugungstreuen Behauptung veranlaßt, daß Berlioz kein Wort Deutsch verstehe, er also weder mit den betreffenden Schriften, noch auch mit den, eng mit dem deutschen Wort verbundenen Tonschöpfungen sich habe vertraut machen können, — was auch unsere unmaßgebliche Meinung, — daß er also, auf gut Deutsch zu reden, „wie der Blinde von der Farbe spreche." Das bestärkt uns in der Annahme, der Künstler und Kritiker Berlioz habe an alle diese Werke nicht gedacht, weil er nicht an sie hat denken können; es hebt uns dieselbe zur Gewißheit und leitet auf das obige Kapitel vom „Hörensagen" hin, um so mehr, als wir mit dieser Annahme nicht allein stehen.

Und so haben denn deutsche Blätter in gewohnter taktischer und taktvoller Weise den angeblichen Angriff des Franzosen gegen den Deutschen, als einen

willkommenen Bundesgenossen, alsbald reproducirt, zum Theil laut triumphirend ob der Errungenschaft, oder sich stillvergnügt die Hände reibend, nicht aber die Entgegnung, höchstens ihrer flüchtig erwähnt; — die liebenswürdigen Invektiven des Franzosen Berlioz, von welchem Brendel bemerkt, daß es eine durchaus irrige Auffassung, wenn man ihn im engsten Sinne und unmittelbar zur neudeutschen Schule zähle, obwol vielfache Berührungspunkte vorhanden; daß man aber dabei die in der Eigenthümlichkeit des Franzosen begründete Verschiedenheit nicht übersehen dürfe und sich also ohne Weiteres sagen müsse, Berlioz werde stets nur bis zu einem gewissen Grade mit deutscher Anschauungsweise übereinstimmen *); — des Franzosen Berlioz, von dem und in Mitbezug auf den jüngst richtig gesagt wurde **), er habe zwar viel mehr vom germanischen Wesen an sich, als sonst so bald einer seiner Landsleute; aber er trage doch unaustilgbar, wie natürlich, den oft sehr bezeichnenden französischen Grundzug; eigenst Deutsches müsse auch für den gebildetsten Franzosen ein Buch mit sieben Siegeln bleiben und Berlioz — denn „der Mensch versteht nichts, als was ihm gemäß ist" ***) — habe nebenbei keine Idee davon, daß der ächte deutsche Künstler nicht so, wie er von dem „nach Ruhme strebenden" Weber vermeint, an französischem Ruhmeshunger (faim de gloire) laborire, sondern die Ausbildung und Uebung des von Gott verliehenen Talentes als eine Gewissens-, gleichsam religiöse Pflicht ansehe.

Etwas eingehender und wärmer denn Wagner hat vielleicht Liszt den Gegenstand aufgefaßt, der gemeinschaftliche, wol auch so ziemlich der wärmste, unbefangenste und würdigste Freund Beider, der edelste Mitförderer und Vertreter ihrer künstlerischen Sache. Eine, dem Vernehmen nach bereite, Antwort Liszt's für Berlioz würde das ein wenig krause Feld der Mißverständnisse, Glaubenshingebungen, angeblichen „Perfidieen" und sonstigen schiefen Beziehungen künstlerisch so gründlich säubern, alle üblen Nebeldünste auf demselben so total niederschlagend zerstreuen, einen so freien und weiten Gesichtskreis eröffnen, daß für alle Welt, sollte es anders noch noththun, ein völlig klarer Einblick in Sachliches gewonnen werden dürfte. Wir geben, begründeten Falles, die Hoffnung noch nicht auf, diese Antwort — deren etwaige Zurückhaltung höchstens zarten subjektiven, nicht objektiven Rücksichten unterläge — demnächst oder doch dermaleinst entgegennehmen zu können.

---

*) Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 52, Nr. 11, S. 95.

**) Ambros, kulturhistorische Bilder rc. S. 81, 82.

***) Goethe, Wanderjahre Buch 1, Kap. 3.

VI.

Der Fortschritt. Das Musik-Drama.

Die von Mozart vermöge seiner ganzen künstlerischen Individualität verlassene Bahn Gluck's sehen wir in Wagner wieder betreten, die Anknüpfung durch ihn wiederhergestellt. Aber eine wesentliche Erweiterung dieser Bahn schließt dieß Betreten ein, eine Fortführung des Angeknüpften zu neuen Punkten, zu neuen Resultaten.

Liegt Gluck's großes Verdienst darin, daß er der dramatischen Opernmusik ihre Rechte zu vindiciren suchte: so ruht der Schwerpunkt und in ihm der einfache, ungewaltsame Fortschritt bei Wagner in der erstrebten Herstellung des vollen dramatischen Kunstwerkes, in welchem Wort- und Tondichter als zu einem organischen Ganzen gemeinsam Wirkende erscheinen und die Gebiete der übrigen Künste für ihre Zwecke: die Gestaltung eines einheitlichen Musik-Drama's, wie wir es oben nannten, mit herbeiziehen.

„Denn da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst; wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so giebt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen." *)

In diesem engeren, innigeren Zusammenwirken steht der Dichter an der Seite des Komponisten, er wird aus seiner früheren Unterordnung zur Gleichberechtigung herangehoben; das dramatisch-musikalische Kunstwerk ist wesentlich

*) Goethe bei Eckermann, Th. 3, S. 63.

auch sein Gebilde, seine edle Schöpfung: er wird dessen Anordner, ein leitendes aus einem leidenden Element; der bloße Operntext weicht dem Gedichte, der bloße Versemacher und Librettoverfertiger dem wahren Dichter. Der Gedanke des Dichters befruchtet den Musiker, dieser giebt ihm, getragen von der in der Wortsprache sich kundgebenden dichterischen Intention, durch seine Melodie und durch das Orchester — den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit — den klarsten, den wärmsten Gefühls- und Empfindungsinhalt. Gestand ja schon Schiller*), wie er zur Oper, zur dramatischen Musik das Vertrauen habe, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bachusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln solle, und erklärte weiter auch Goethe, daß er eine Oper nur dann mit Freuden zu genießen vermöge, wenn das Süjet eben so vollkommen sei, wie die Musik, so daß beide mit einander gleichen Schritt gehen; forderte er ja, in einer guten Oper müsse das Süjet so vollkommen sein, daß man es auch ohne Musik als bloßes Stück geben und mit Freuden sehen könne.**)

Wenn Vischer***) sagt, daß nur die zwei Künste, die im Elemente der Zeit leben, Poesie und Musik, sich zu einem Ganzen gemeinschaftlicher Bewegung vereinigen können, aber — zum Theil übereinstimmend mit Hegel (Aesthetik Bd. 3, S. 141, der indeß, S. 201, an den Text die Hauptforderung wahrhafter Gediegenheit des Inhaltes in sich selbst stellt) — im Gegensatz zu Lessing, Herder, Goethe und Anderen hinzufügt, daß jedoch auch in der Verbindung von Poesie und Musik wesentlich die letztere herrschend sei und der Text nicht an sich bedeutend sein dürfe: so ist letzteres Postulat in diesem Zusatz das alte der Oper und ihrer dominirenden Musik, aber — abgesehen von dem ersteren — auf dem Felde des Musik-Dramas ein unberechtigtes. In der Löwengesellschaft oder Mißehe, welche schon an sich die Poesie eingehen soll, würde sie hiernach geradezu entwürdigt, ja negirt, wie sie früher entwürdigt und negirt worden ist. Denn ein Text, wie er hier verlangt wird, ist nicht das Erzeugniß der „Poesie" d. h. der ächten, wahren; kein Dichter würde sich zu so etwas hergeben. Ein solcher Text ist das Erzeugniß der Afterpoesie, wie wir sie allerdings in den meisten Operntexten finden. Der Horazische Satz (Dichtkunst V. 372, 373):

— Mediocribus esse poëtis
Non homines, non Di, non concessere columnae

*) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 397.
**) Eckermann 2, S. 19. 25.
***) Aesthetik Bd. 3, S. 166.

duldet keine Einschränkung. — Von dem großen Aesthetiker und Denker, dem die Künste so viel verdanken, darf die eine derselben, die reichste Schwester, wol erwarten, daß er sie auch in der Verbindung mit ihrer geistigen Zwillingsschwester in Dem schütze, was sie ist: Dichtkunst. Sie, die Dichtkunst und die Musik, sind die beiden Hälften, die, gleich Platon's Androgyne ehemals ein Ganzes ausmachten. „Es bleibt dabei, Schwester, daß wir beide, Poesie und Musik, zusammengehören, und vereint auch die größte Wirkung hervorbringen. Der Tonkünstler dichtet, wenn er spielt, sowie der ächte Dichter singt, wenn er dichtet.“*)

Und so durfte denn wol auch Wagner, — wie Liszt gedenkt**), energisch gegen alle Mesalliancen zwischen großen Tonsetzern und mittelmäßigen Poeten protestiren, welche, ohne diese zu erhöhen, jene herniederziehen.

Jean Paul läßt in seinen Gravaminibus der Akteurs — Jubel-Senior, 1797, im zweiten Hirten- und Zirkelbriefe***) — die gegen den poetischen Terrorismus klagend und bittend auftretenden Schauspieler sagen: „Das mimische Kunstwerk und das dramatische formen sich nach ganz verschiedenen Gesetzen; ihre Vereinigung oder ihr Simultaneum fordert ein drittes Gesetzbuch, sowie überhaupt bisher nur für die Alleinherrschaft Einer Kunst, nicht für die vermischte Regierungsform von zweien, z. B. von der Ton- und Dichtkunst, Grenzen und Regeln geboten.“ —

Indem der Dichter sein Werk im organischen Werden vorführt, indem er weiter aus seiner Wortphrase alles das ausscheidet, was sie für das Gefühl ausdruckslos und zum bloßen Organe des Verstandes macht, stellt er dem Musiker die Aufgabe, in jedem Momente des Ausdruckes ihm Schritt für Schritt zu folgen. Denn die Poesie läßt uns den Faden unserer Empfindung nie verlieren, hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und dieses Warum macht die plötzlichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm, während wir bei der Musik empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen.†) Der Dichter stellt dem Musiker die Aufgabe, durch seine Tonfülle die dichterische Ab-

---

*) Herder, Werke (Lit. und Kunst) Th. 20, S. 86.

**) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 40, Nr. 13.

***) Werke, Bd. 10, S. 229.

†) Lessing, Dramaturgie 27. Stück, vergl. mit dem im zweiten Abschnitt gegenwärtiger Schrift Beigebrachten.

sicht erschöpfend zu verwirklichen, mit seinen Klangfarben die lebendigen, charaktervollen, nicht blos umrissenen, nackten und kalten Züge des Gedichtes zur blühenden Gesammt=Schönheit und Vollendung des dramatisch=musikalischen Gemäldes emporzuheben. Damit ist das nicht gesagt, was Gluck oben von der Musik heischte, daß sie der Dichtkunst dasjenige hinzuzufügen habe, was einer korrekten und gut komponirten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farbe, zur Belebung der Gestalten ohne Verwischung oder Entstellung ihrer Umrisse, — noch weniger, daß die Musik den Worten des Dichters Magddienste verrichten solle, wie früher umgekehrt verlangt wurde. Ein Gegensatz von Zeichnung und Kolorit ist in der Einheit des Kunstwerkes, in der Empfängniß desselben durch den Künstler und in seiner Ausführung zur Verwirklichung der Idee nicht vorhanden. Der Gegensatz hat — wie Jahn treffend bemerkt — nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Hervorbringung. Die Musik hat vielmehr, nach seiner, wenn recht aufgefaßt, im Ganzen mit der unseren zusammenstimmenden Ansicht, eine poetische Gestaltung, die mit dem Bewußtsein geschaffen ist, daß sie nicht für sich bestehen, sondern im Verein mit der Musik erst ihre Vollendung empfangen solle, in sich aufzunehmen und als ein Neues — aber, fügen wir hinzu, nicht bloß durch die Musik Neues — zu erschaffen, ohne Verleugnung ihrer eigenen Natur, ihres Charakters als schöpferische Kunst. Die künstlerische Bedeutung der wahren Oper liegt ihm, wie uns, in dem Momente, daß in ihr beide Künste von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinsames Ziel hinwirken, in Hebung und Verstärkung, nicht in Neutralisirung ihrer Kräfte.*) Dieß ist das einträchtige Zusammenwirken beider Künste zur Hervorbringung des dramatisch=musikalischen Kunstwerkes in seiner harmonischen Schönheit, nicht das Subserviren einer der anderen. Jede bleibt was sie ist, ohne sich hervorzudrängen, über die andere zu herrschen, sie in Schatten zu stellen. Die Liebe, nicht der Egoismus, soll Beide beseelen und durchdringen.

Die hiernach erzielte Schönheit gewinnt aber an edlem Reichthum um so mehr, je ernster und besonnener die Mitwirkung der übrigen Künste, jeder einzelnen nach ihrer Ausdrucksfähigkeit, ihrer Wirkung, jeder an rechter Stelle, in Anspruch genommen wird. An rechter Stelle, d. h. ohne daß die eine weder sich hervordrängt, im Augenblick nur ihrer selbst willen da ist, sich als Selbstzweck spreizt, noch daß sie da, wo sie hervortreten darf und muß, sich vermissen läßt. Indem ihr früher so oft mißachtetes wie mißbrauchtes gutes Recht auf sein ge=

*) Jahn, Mozart Th. 2, S. 227.

bührendes Maß gehoben wie zurückgeführt wird, empfängt ihr Verhältniß zur Musik, zur Poesie den künstlerischen Charakter, die wahre Bedeutung an sich, in ihrer Wechselbeziehung, in ihrem Wirken zum Ganzen, nach Umfang und Begrenzung. Denn auch das musikalische Drama — dessen Berechtigung nur die Einseitigkeit, das alte specifische Opernthum leugnen — soll ein Abbild des Menschenlebens, und zwar in seinen innersten Beziehungen sein, und diesem reichen, vielgestaltigen Leben gehört die gesammte Kunst, wie jenes dieser an, mit ihren einzelnen Stämmen und Zweigen, die alle in einer großen mütterlichen Wurzel: der ewigen Schönheit, ruhen, aus ihr Saft und Nahrung saugen und, wenn auch in ihrem Charakterwesen unterschieden, in dem Einem Zweck: die Idee jener Schönheit zu verwirklichen, zusammentreffen. Das dramatisch-musikalische Kunstwerk ist vorzugsweise den beiden Schwestern Musik und Poesie als seinen Trägerinnen anvertraut, die übrigen Künste sind helfende. Tanz, Malerei, Plastik ꝛc. werden nicht aus ihrem Bereiche heraustreten dürfen, ohne jene beiden und sich selbst zu beeinträchtigen. Aber sie werden gerade in dieser richtigen Beschränkung etwas gelten, etwas bedeuten, während sie in der Ueberhebung, wie sie namentlich in der modernen Oper sich häufig kundgab, nichts oder wenig galten. Erheischt daher das Leben da oben auf der Stelle, welche die Welt wiederspiegeln, in ihrer erstrebten Reinheit und Vollkommenheit das Menschen-Weben und Sein hervorgestalten, in seiner Idealität repräsentiren soll, die rechte Mitwirkung der einzelnen Künste: so sollen diese sich zum Ganzen, zur Veranschaulichung der künstlerischen Absicht, zur schönen Totalität der geistigen und sinnlichen Wirkung, „zur charaktervollen Totalität des Ausdrucks" wie Schiller von jedem dichterischen Werke fordert, nicht zum bloßen massenhaften Effekt, einträchtig die Hände bieten. —

Dieß unsere Auffassung der ihrem richtigen Maße zugeführten Idee des „Kunstwerkes der Zukunft", auf dem Grunde der Ueberzeugung von der Lebensfähigkeit jeder einzelnen Kunst. Der große, umfassende Gedanke Wagner's von Aufhebung der Schranken, von inniger Vereinigung der Künste zur Einheit des Kunstwerkes in seiner lebendigsten Unmittelbarkeit, mit dem er über alle seine Vorgänger, auch Gluck, hinausreicht, findet uns den bedeutsamsten Ausdruck in jenem plastisch-ideellen, symbolisch-dramatischen Bilde der sich umfassenden Künste, „der hohen Schönheit sieben heil'ge Zahlen", und in ihrem Gesammtwort bei Schiller:*)

*) Die Huldigung der Künste.

Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben. —

Wenn wir der Oper die Eigenschaft des Drama's nicht blos zugestehen, sondern diese Eigenschaft von ihr heischen; wenn wir verlangen dürfen, daß sie als solches Wahrheit und Leben habe; wenn die Bühne, somit auch die Opernbühne, wie vorhin gesagt wurde und wie der Dichter will, „ein Bild des Lebens" sein soll: so müssen wir in Rückblick auf dasjenige, was die Oper gewesen und eben noch ist, den vorstehend angedeuteten Fortschritt natürlich finden. Es ist kein frevler, gewaltsamer Sprung über bestehendes Ehrwürdiges hinweg, über Abgründe hinweg oder hinein, was uns Wagner in seinen künstlerischen Schöpfungen und im besten, reifsten Theile seiner theoretischen Werke, dort als lebendigen, großen Thatversuch, hier als System giebt: es ist das einfache Vorwärts und Aufwärts des Weiterbaues, der keinen Stillstand kennt, bedingt durch das Wesen der Sache, gegeben aus Vergangenem und Gegenwärtigem, — des Weiterbaues, dessen Konsequenz und Nothwendigkeit bedeutende Menschen vorausgefühlt, dessen Wiederaufnahme, dessen Eintritt sie verkündigt haben. Eine jede Theorie, sie sei von welcher Art sie wolle, setzt eine Unterlage voraus, irgend etwas in der Erfahrung Gegebenes; von Aristoteles bis auf Kant muß man erst wissen, was diesen außerordentlichen Männern zu schaffen machte, ehe man nur einigermaßen begreift, warum sie sich so viel Mühe gegeben, — sei mit Goethe*) der ganzen zahlreichen Klasse der leichthin Aburtheilenden zugerufen, wenn sie anders Ohren dafür hat. Sein Wort ist ein allgemeines und gilt auch unserem Gegenstande.

„Die Oper**) soll und muß wirkliches Drama, Bühnenstück, sein, denn leiblich und handelnd treten ihre Personen vor uns. An diese erste Bedingung ihres Wesens müssen gerade die musikalisch Gebildetsten erinnert werden. Die Menschen selber, die die Opernbühne betreten, nach ihrem Charakter, Leiden und Handeln müssen sie lebendig, charakteristisch wahr und bethätigt vor uns treten, das Drama selbst in all' seinen Voraussetzungen, Bewegungen, Entwicklungen muß Wahrheit und Wirklichkeit werden, wie wir es vom Dichter fordern und von je gefordert haben.

Die Idee der Oper ist bis jetzt keineswegs zur vollendeten Gestaltung gelangt, selbst bei Gluck nicht, dem mehr geistig als reinmusikalisch großen Manne. Das Drame lyrique mit seinen Traditionen bot Gluck zu seiner Zeit die gün-

*) Werke, Bd. 38, S. 250.

**) Marx, Musik d. 19. Jahrh. S. 108, 183, vergleiche mit S. 82.

stigste Grundlage; uns, die wir an Aeschylus, Shakespeare und den deutschen Dichtern uns haben erheben und einen freieren Gesichtskreis gewinnen können, die wir nicht, gleich den Franzosen der alten Schule, schon in der Wahl der Aufgaben beschränkt, an den damals unverbrüchlichen Schematismus der Charaktere und Situationen gebunden sind, uns würden, könnten schon jene Aufgaben nicht genügen, die damals das höchst Erreichbare waren. Die Musik ferner, über die Gluck zu gebieten hatte, zeigt nach einer Seite hin, für den Ausdruck der Einzelrede, vollkommen genügendes Vermögen: sie spricht das Wort des Dichters und die Stimmung der Scene so tief und mächtig aus, als Beides in Gluck's Seele lag; sie bezeichnet, wo Gluck es nöthig fand, (z. B. in der Schlummerarie Rinalds, in dem Hinsinken des Orest in Betäubung, in dem Gebete aus C moll in Alceste) die wesentlich eingreifende Umgebung. Allein jede Persönlichkeit tritt gleich griechischen Bildsäulen in Abgeschlossenheit für sich allein auf, entweder allein bleibend, oder mit anderen wechselnd. Der eigentliche Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald mit ihrem Widerspruch gegeneinander streiten, bald in Einigkeit zusammentreten und dennoch dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, mit Einem Worte: die polyphone Macht der Musik (das Wort nicht technisch, sondern geistig genommen), dieses Vermögen, in dem wir das Nebeneinander (die Gruppe) der Bildkunst und des Nacheinander der Dichtkunst vereint sehen, das war in Gluck's Musik — und das ist die andere Seite derselben — unentwickelt geblieben. Zuletzt ist zu beherzigen, daß dieser Gluck sich fremdem Volk und fremder Sprache hat hingeben müssen, — wie bekanntlich auch Mozart meist italienische Texte komponirt hat. Je treuer aber und tiefer ein Komponist das Wort auffaßt, desto unbefriedigter muß jede Uebersetzung ausfallen. Unser Volk aber, das Händel an England, Gluck an Frankreich, Mozart an die italienische Sprache hat abgeben müssen, — und unsere Sprache, die gerade für tiefe Dramatik, nämlich für den freiesten, treffendsten, naturwahrsten Ausdruck so überlegene Kraft errungen: sie beide dürfen erwarten, daß für sie und in ihnen der höchsten Vollendung nachgerungen werde."

Und in diesem Nachringen, in der Wendung zum Nationalen hin, in welchem die Arbeit aller anderen Völker, wie Brendel sagt,*) zu eigener Steigerung und Vervollkommnung verwendet wird, liegt ein anderer der Punkte, der Wagner's Eigenthümlichkeit und hohe Bedeutung kennzeichnet, in's Licht stellt, der ihn über seine Vorgänger erhebt und durch ihn das Feld der Kunst

*) Geschichte der Musik, Bd. 2, S. 296.

erweitert. „Er ist es — darf vollster Bestimmtheit und Begründung mit dem eben genannten Kunstrichter und Kunsthistoriker gesagt werden — der zum ersten Male eine deutsche Oper gegeben hat, frei von früheren Schwächen und Einseitigkeiten, eine deutsche Oper, in der das Nationale nach seiner Größe und umfassenden Bedeutung zur Geltung gekommen ist. Eine nothwendige Folge dieses Verdienstes ist die erneuete Geltung, zu der er die deutsche Oper gebracht hat, die Zurückdrängung, die Besiegung der ausländischen." — Wagner ist auch hierin einer der größten und besten Söhne Deutschlands, der größten und besten Jünger der Kunst. —

Das musikalische Kunstwerk Gluck's konnte, nach Obigem, als Ganzes, auch Herder nicht genügen. Aber was er geschaffen, was Mozart geschaffen, was sie von ihren Standpunkten neu gestaltet, was sie für die dramatische Musik gewonnen, das bot die Grundlage zu jener Fortentwicklung, zeigte den Weg zum Weiterschreiten für Den, welcher die Aufgabe des Drama's auch für das musikalische Gebiet fest in den Blick gefaßt. War Wagner von der Ueberzeugung durchdrungen, daß die Oper wirkliches Drama zu werden habe, das — wie Marx früher sagte — von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Wortes hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sei, und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig: — so mußte er, den specifischen, einseitigen Musiker verleugnend, die Herrschaft der Musik, die sich zum alleinigen Zwecke der Oper gemacht hatte, bekämpfen; er mußte, wie Herder von Händel aussagte, von jener Herrscherhöhe hinabsteigen, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene. In diesem gewollten Drama gab es keinen Selbstzweck des Ausdrucks, als das Drama selbst, und die Musik konnte ihm, in einem höheren Sinne, nur als Mittel dieses Ausdrucks d. h. als das Mittel erscheinen, welches der Geist des Dichters und Musikers erfaßt zur rechten und schönen Verwendung im Dienste des dramatischen Ausdrucks, der dramatischen Wahrheit, somit des Drama's selbst. Ein wesentliches, ein gewaltiges Mittel, — aber, wie die Sprache des Wortdichters, für den Gesammtzweck, zur Gestaltung des Drama's.*) — Wir hörten oben Wieland sagen, daß Musik und Aktion im Singspiele bloße Organen seien, wodurch der Dichter auf unsere Seele wirken solle. Es handelt sich um eine Unterordnung der Musik — wie der Poesie — unter den Zweck des Drama's, keineswegs,

*) Man vergl. auch: Louis Köhler „Friedliche Kontroverse" in den „Anregungen", Bd. 1, S. 142 ff.

wie man gemeint hat, darum, daß sich die Musik der Poesie, dem sprachlichen Theile des Ganzen, als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhalts unterordnen, somit auf ihr Phantasieelement, ihr Lebenselement als Musik, verzichten solle. Nur ihre Ueberhebung, nicht ihre Natur, ihr Charakter soll beseitigt werden.

Oder wie? Wäre die Musik absoluter Selbstzweck des dramatischen Kunstwerkes der Oper, gälte es, wie Herder seinen Zeitgenossen in höhnendem Unwillen zurief, darin rein musikalisch zu denken, — könnte dann nicht besser der Darsteller seine Rolle, seinen Platz dem Sänger mit oder ohne Blatt in der Hand, gleichviel, abtreten? was in so vielen unserer Opern, nicht eben zu deren Nachtheil, allerdings der Fall? Warum überhaupt dann eine Bühne, die sichtbare und geistige Stätte des Drama's, für die Oper? in der wir „rein musikalisch“ denken, in der wir hauptsächlich oder ausschließlich unser Ohr vergnügen, unseren übrigen Sinnen bloß schmeicheln lassen wollen.

„Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf Einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, oder die Regungen, die eine Musik, von Jedem zu Hause oder im Konzertsaale gehört, ungefähr auch hervorbringen würde“, — darf man mit Lessing*) in einer kleinen anderen Wendung berechtigt sagen.

Warum alsdann nicht lieber, als konsequenten Gipfel des musikalischen Selbstzweckes, mit Einem Sprunge hinein in die Opern-Programm-Musik? so wäre diese für sich daseiende Musik auf einmal aller irgend noch beengenden Fesseln des Wortes los und ledig.

Wollt ihr aber mit allgemeiner Stimmung euch nicht begnügen — und ihr könnt es nicht —, bedürft ihr konkreter, jeden Augenblick bewußtvoll euch gegenwärtiger: so dürft ihr auch nicht an die Musik allein euch wenden, daß sie diese Stimmung in euch erwecke und festhalte, nicht an die ihren eigenen Zweck vorstellende, verfolgende, in sich tragende Musik, nur anzurufen habt ihr sie als das Medium, die Situation höher zu beleben, den dramatischen Ausdruck, den Gedanken, das Wort zu verstärken, zu heben, zu verschönen; so müßt ihr sie, mit Einem Wort, in dem Dienste der dichterischen Idee, d. h. der Idee des Drama's — dieser duftigsten Blüte und reifsten Frucht aller Poesie — im Ganzen und Einzelnen nach ihrer höchstmöglichen Ausdrucks- und Gestaltungskraft auf euch

*) Dramaturgie, 80. Stück.

wirken lassen, des Drama's, das ihr mit Recht verlangt von der Stelle, welche die Welt bedeutet. Dann wird auch die subjektive Stimmung des produktiven Künstlers, die in seinem als Objekt dargebotenen Kunstwerke lebt, aus ihm spricht und sprechen muß — denn es ist sein, mit seinem besten Herzblute genährtes und euch freudig gewidmetes Erzeugniß — sich zur Assimilirung euch immer befruchtender mittheilen; dann werdet ihr allmälig aus bloßen Hörenden und Schauenden selbst Künstler: mit Bewußtsein receptive Künstler (denn neben dem Kennen müßt ihr auch so können lernen, und das ist die Kunst), ihr werdet im ächten Genießen ächte Genossen, jeder nach seiner Empfängniß-, Bildungs- und Beitrags-Fähigkeit. Und dazu wird die Musik, jene dramatische, die nicht auf sich selbst ruht, und die um so größer und edler, je hingebender sie sich jenem Zwecke des Drama's widmet, vermöge ihrer Eigenschaft, Herz und Geist gleichmäßig zu erregen, euch wesentlich mit verhelfen.

In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt; jedes einzelne Gesangstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keinesweges aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhanglose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war.*)

Man hat Wagner Formlosigkeit zum Vorwurf gemacht, namentlich von der Seite, welche die alte Oper aufrecht erhalten will. Seine „Formlosigkeit“ in ihrem Sinne ist das Abweichen von dem eben angedeuteten Opernschema; sie hängt mit seinem ganzen System, mit seinen künstlerischen Principien, mit dem geistigen Inhalt seiner Werke zusammen, ist Eins mit ihnen. Auch Beethoven wurde Formlosigkeit stets vorgeworfen von Solchen, die nicht begreifen, daß die Formen geschichtliche Entwicklung des Inhalts, Gestaltung des Inhalts, Eins mit diesem Inhalte, „logische Nothwendigkeit, der fortschreitende dialektische Prozeß auch des musikschaffenden Geistes“ sind.**) Denn Form ohne Inhalt ist ein leerer Topf, eine Scherbe; allem Organischen schafft der Geist Form, die er belebt,***) durchdringt, sie zur substantiellen Wesenheit erhebt, zum

*) Oper und Drama, Bd. 3, S. 195.

**) Marx, Beethoven Bd. 1, S. 27, vergl. mit dessen Musik d. 19. Jahrh., S. 161.

***) Herder, Kalligone, 19, S. 26.

harmonischen Ganzen mit dem Gehalt des Kunstwerkes. Der Goethesche „Gehalt im Busen“ und seine „Form im Geist“ — das „Unvergängliche der Musen“ — sind das in Eins Zusammenfließende der Künstlerseele, der ganze Künstler selbst.*)

Wagner's Form erwächst von selbst und bedingt sich nothwendig und vollberechtigt aus dem Inhalte des Gedankens und der Handlung, nicht umgekehrt.

Hat aber Wagner die Formen der Oper — die füglich oft mehr Formeln oder Formulare, Schemata zur Ausfüllung heißen dürfen — hat er sie zu seinem Behufe und in seinem Berufe „zerbrochen“, so ist es geschehen, weil sie der dramatischen Einheit widerstrebten, und nur insoweit ist es geschehen, als es die dramatische Anforderung bedang. Eine zusammenhängende, geisteinige Form an der Stelle der im Dienste der beherrschenden Musik von allem Anfange an und immer mehr zerstückelten, zerfallenen, einheitlosen, soll, nach ihm, erstehen und da, wo er die alte zerbricht, ist sie zerbrechlich, weil gebrechlich. Wo und soweit er diese zersprengt, hat er auch eine neue an ihre Stelle gesetzt. Er hat nicht niedergerissen, ohne aufzubauen, ohne schöpferisch weiterzubauen, zu gestalten, — zu gestalten, wie es nur ein ursprünglicher, schöpferischer Geist vermag, der wahrhaftig nicht nöthig hat, „nach Originalität unbändig zu ringen.“

Das Leben und die Zukunft der dramatischen Musik, der objektive Inhalt, den sie wieder gewinnen und fortbilden muß, liegen nicht auf dem Wege der, im Laufe der Zeit nach Mozart und Weber immer rücksichtsloser und unkünstlerischer hervorgetretenen Ueberhebung der Musik über die Poesie. Denn sie sind Töchter Einer Mutter und deshalb nicht gehorsame Töchter oder Schwestern eine der anderen; sie sind „Strahlen Einer Sonne, Aeste Eines Baumes, jeder Kunst fehlt etwas, weil sie nur ein Theil des Ganzen ist.“**) Die beiderseitige Vereinigung der Poesie und Musik giebt aber erst das Höchste, was wir nun Schönheit oder anders nennen mögen.***) Die Musik hat sich in freier, freudiger Hingebung dem Zwecke des Drama's zu widmen, ohne einen Augenblick aufzuhören Musik, ächte Musik zu sein, ohne ihre Gestaltungs- und Wirkungsfähigkeit einzubüßen, ohne aus ihrem Phantasieelement etwas anderes, als die undramatischen Auswüchse auszuscheiden, ohne ihren Charakter der Schönheit im Mindesten zu verleugnen oder zu opfern, ohne in Formlosigkeit auszuarten.

---

*) Ueber die Klagen der Kunstrichter wegen Abwesenheit der Form und über die Form selbst: Richard Wagner in seinem früher allegirten „Briefe“, S. 13. Vergl. auch: Vischer, „über das Verhältniß von Inhalt und Form in der Kunst“, 1858.

**) Vischer a. a. O. (Aesth. 3.) S. 161.

***) Wilh. Müller a. a. O. S. 22.

Dieses Musikdrama wird daher, bei aller Einheit seiner Form und seines Gehaltes, auch dem Gesange gerecht bleiben, weil das Gefühlsleben seine eigentliche heimatliche Welt ist. Das Lied, die Arie — die Tochter des Liedes, nicht die schablonenhafte, entartete Opernarie — wird es nicht aufgeben wollen, noch können. Denn das Ausströmen der Seelenempfindung, der süße, heitere, wehmüthige Hauch der innersten Herzensbewegung muß auch in ihm wehen. Das sind die Ruhepunkte, die auch das recitirende Drama hat, worin wir so häufig die größten Dichter sich an das musikalische Element wenden sehen. Ein solches Verweilen, eine Gefühlsentfaltung ist hier wie dort geboten, aber nur wo die Situation, der Zusammenhang, die Natur der Sache es erheischt.

„In der Oper — sagt Heinse*) — bedeutet das Wort Aria nichts anderes, als das Werden eines besonderen Ganzen im Strome der Handlung. Arie ist, in Musik und Poesie, die sich sammelnde Empfindung, das sich sammelnde Gefühl einer Situation, welches nicht selten in einem Bilde, in einer Sentenz sich äußert, wobei der Tonkünstler alsdann nicht sowol das Pittoreske des Bildes, den Inhalt der Sentenz, sondern, wo möglich, das Gefühl, woraus beide entstehen, darzustellen hat. Arien sind gleichsam reizende Thuner- und Genfer-Seen nach den wüthenden Stürzen der Aar und des Rhodan, deren bei'm Einströmen trübe Fluthen das vorangehende, von Instrumenten begleitete Recitativ ausmachen; und ihre Formen können unendlich verschieden sein. Aria, nach dem Wortverstande, ist die Dauer des Ausdrucks einer Empfindung. — Ein zu rascher Fortgang beraubt die Musik ihrer größten Schönheiten, die Oper ihres vorzüglichsten Reizes vor der Tragödie, die solche Stellen nur durch Pantomimen und Stillschweigen, bei weitem nicht so lebendig, Herz und Sinn ergreifend, auszudrücken vermag. Anstatt daß die Handlung darunter leiden sollte, gewinnt sie vielmehr an Kraft und schreitet dann mit genährtem und geläutertem Feuer kühner fort."

Der lyrische Erguß soll, wie Wagner konsequent richtig will, im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verstande an das Gefühl sich mittheilt, wolbedingt aus den vor unseren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber von vorn herein unmotivirt sich ausbreiten. Das lyrische Element hat aus dem Drama zu wachsen, aus ihm als nothwendig erscheinend sich zu bedingen. Es ist ein richtiges Verweilen, kein Verzögern, während die zeitherige und die jetzige Oper, der Musik und dem Sänger zu Liebe, über diese vernünftige, kunst- und naturgemäße Anforderung sich so häufig hin-

*) Hildegard von Hohenthal Th. 2, S. 312, 313.

aussetzte und hinaussetzt, die dramatische Einheitlichkeit zerreißt. Von ihr, der specifischen Oper, könnte man mit viel größerem Rechte als von dem musikalischen Drama sagen, sie zerbreche die dramatische Form, weil sie dieselbe unter der Willkür des Komponisten, unter dem Schilde der gemißbrauchten rein musikalischen Form, in Stücke auflöst, während dieses es sich zur Aufgabe stellt, sie, jene dramatische Form, zu befestigen. Das unkünstlerische Extrem einer Zerfahrenheit der einen, wie der anderen Form wird freilich nur der Berufene, der ächt musikalisch-poetische Künstler, zu vermeiden wissen. Die Arie wird, ihrer Abstammung eingedenk, aufhören, jene schablonenartige Opernarie zu sein, wozu sie namentlich in neuerer Zeit sich immer mehr hat entwürdigen lassen müssen; sie wird die Einfachheit des ächten Liedes mit dem bewegteren Leben des dramatischen Gesanges verschwistern; sie wird das Herz sich aussprechen, sich austönen, seine Saiten zart und mächtig schwingen lassen, zu ihrer Grundstimmung wiederholt zurückkehren, wo diese es psychologisch treu und gefühlswahr erheischt. Denn, wie Wagner selbst sagt, nur in einer nothwendigen, verstärkenden oder beruhigenden Wiederholung stellt sich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dar. Sie wird sich mit dem Zwiegesange, dem mehrstimmigen Gesange, der Recitation in das Ganze des Dramengebildes so einfügen, daß kein Theil ein ungehöriger ist, keiner sich über den anderen beeinträchtigend ausbreitet, ihn überwuchert. Sie alle haben sich, indem sie ihre Auswüchse abstreifen, dem Guß und Fluß des Drama's zu fügen, seiner großen Gesammtheit als Theile zu dienen, als edle Bestandtheile und Faktoren, die in harmonischem Wirken mit richtiger gegenseitiger Beschränkung, Unterstützung und Hebung dieses Ganze organisch herangestalten. —

Ist von Wagner das gewollte Musikdrama in seiner Vollendung schon geschaffen? ist es Minervengleich aus seinem Haupt fertig entsprungen? Sein früher angedeuteter künstlerischer Entwicklungsgang verneint an sich schon die zweite, er selbst, der Urheber, denkt bescheiden genug, auch die erste Frage entschieden zu verneinen. Die Anfänge hat er thatsächlich gegeben, den Entwurf hingestellt. Bedeutende Anfänge, den Grundstein des Baues und mächtige edle Bausteine, im „Lohengrin" und weiter in „Tristan und Isolde", im „Nibelungenringe" um ein Großes vermehrt, erhöht, mit sicherer Meisterhand eng aneinander, aufeinander gefügt. Einen Entwurf, in Einzelnen der Modifikation unterliegend, aber mit großem Blick koncipirt, als ein umfassendes Ganzes in bestimmten, scharfen und klaren Grundzügen ausgeprägt. Unter jene Modifikation rechnen wir unsererseits das Nichtaufgehen der übrigen Künste in dem erstrebten Kunstwerke, ihr Fortleben für sich in ihrer sonstigen Trennung, und dann:

das Fortbestehen eines Drama's auch ohne Musik.*) Die in beiderlei Beziehung von Wagner früher aufgestellten Ansichten — geniale, großartige Ansichten — lassen sich aufgeben, ohne daß dem Werthe und der Wucht seines Wirkens, seiner Lehre in der Hauptsache irgend etwas geraubt würde. Die Verwirklichung seines gewollten vollendeten Drama's aber hängt, wie er selbst mehrfach betont, von einer Stellung der Kunst zum Leben, die noch nicht eingetreten, von Voraussetzungen und Bedingungen ab, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das Gegentheil vorhanden. Doch soll und darf das noch unerreichte Bessere auch hier der siegende Feind des erreichbaren und erreichten Guten nicht sein; es kann's auch nicht, sonst wäre kein Fortschritt.

Die einzelnen Künste werden, jede für sich und an sich, ihr Dasein, ihre Wirkung nach wie vor behalten, das recitirende Drama wird seinen Weg für sich fortsetzen, das Musik-Drama an seiner naturgemäßen, eigenthümlichen Entfaltung nichts einbüßen, seinen ihm zukommenden Bereich nicht nur nicht beeinträchtigt, es wird ihn vielmehr erweitert und befestigt sehen. Die Darsteller, die es verlangt — und dieß ist ein weiterer außerordentlich bedeutender, einflußreicher Punkt in dem Ganzen, — werden neue Ausbeute auf dem Felde der Dramatik suchen, das specifische Sänger- und Virtuosenthum mit dem edleren des dramatisch-musikalischen Künstlerthums vertauschen müssen, ohne darum vom Gepräge des Sängers etwas anderes abzustreifen, als den Flitter oder die Kunst bloßer Kehlenfertigkeit, die sie getrost dem Konzertsaal überlassen dürfen. Die Melodieen, welche sie zu singen haben, werden tiefer aus der Seele quillen und daher tiefere Seelen verlangen, als die Phrasen, die für Melodieen gewöhnlich gelten; das „Trallern" wird, wie Goethe sagt,**) für sie „verloren" sein, um den Gewinn, die Herzensregungen ganzer Menschen mit den Tönen ganzer Sänger auszuströmen, solcher Sänger, die, indem sie richtig singen, zugleich richtig sprechen,

---

*) Platon zwar (de Republica Lib. 10) vergleicht die vom Gesang getrennte Poesie mit einem Gesicht, das seine Schönheit und Jugendblüte verloren.

**) Das sind die saubern Neuigkeiten,
Wenn aus der Kehle, von den Saiten
Ein Ton sich um den andern flicht.
Das Trallern ist bei mir verloren,
Es krabbelt wol mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht.

(Faust zweiter Theil, Akt 2. Werke Bd. 41, S. 120.)

hülfen und denken, weil sie, um jenes zu können, vorerst diese Schätze heben, in sich schöpfen, aus sich fördern, an der Hand des Dichters künstlerisch ausprägen müssen. Hierin liegt, wie erwähnt, eine andere wichtige und folgenreiche Seite eines durch Wagner erzielten großen Gewinnes, der heut' zu Tage fast gänzlich aufgegeben scheint: für den darstellenden Sänger, für das Publikum, für die Kunst selbst. —

Man hat hie und da, auch an sehr ehrenwerther Stelle, gezweifelt, ob mit dem Drama der Zukunft die Wagnersche Wahl der Stoffe aus der Vergangenheit, einer längst entschwundenen Vergangenheit, sich vereinigen lasse. Die Wahl des Stoffes erscheint bei dem musikalischen Drama allerdings von großer Wichtigkeit, weil in jenem ein Grundelement für dieses ruht. Was das recitirende Drama für sich wesentlich mit beanspruchen darf: die aus der Politik und Pragmatik gewobene Geschichte, die Haupt- und Staatsaktionen, überhaupt das ganze Gebiet der kalten Reflexion, der reinen Verstandesoperation, das muß das Musik-Drama von seiner Schwelle zurückweisen. In ihm, wo die Welt des Gemüthes, der inneren Mächte waltet, hat das Reinmenschliche zur Anschauung zu kommen. Seine Potenzen sind andere, als die des konventionellen Salonlebens, sein Aether scheidet die Bestandtheile des kalten Menschentreibens aus, das sich mit dem bloßen Kalkül, der herzlosen und niederen Intrigue, der Frivolität abquält und abfindet.*) Da, wo Menschenherzen warm und feurig schlagen, wo die Saiten der Menschenbrust leise oder gewaltig zittern und tönen, wo die Leidenschaft, die lichte und die finstre, ringt und tobt — da ist seine ureigene Heimat, das reiche Feld, in das es tausend Schachte und Gänge schlägt, auf dem es seine Blumen bricht, seine Schätze sammelt. In dem unendlich reich gestalteten Leben und Geiste werden sich Aufgaben zeigen, an die kaum Einzelne in Verschwiegenheit und Entsagung denken mögen, die nur in der Form und mit den Mitteln des lyrischen Drama's verwirklicht werden können, — ist von Marx mit Recht gesagt worden. Und solche Aufgaben hat auch Wagner im Blick; denn die von ihm gewählten Stoffe sind ihm kein abgeschlossener Kreis. Aber wäre, abgesehen von der Gegenwart, die Zukunft erst die Welt für die Stoffe dieses Drama's? Böte die Vergangenheit, die wirkliche, die ideelle, nichts was seiner angemessen und würdig? Wäre das Mittelalter, wäre das Reich der Sage, des Wunders darum ausgeschlossen von jenem Felde, weil dort wie hier zuweilen stählernes Reckenthum, Gewirr der äußeren Kämpfe die Um-

---

*) Man vergl. auch Rousseau Dict. de Musique Art. Opéra. (Tom. XVIII, p. 52, 53) und Arteaga a. a. O. 1 Kap. 15.

gebung des wahrhaft Menschlichen bildet und von ihm nicht losgelöst werden kann, ohne den Zeitcharakter, ohne den Charakter überhaupt zu verleugnen? Wäre die Welt einer Senta, einer Elisabeth, einer Elsa, einer Brunhilde, eines Siegfried eine weniger innerlich vertiefte, weil solche und ähnliche Eindrücke von Außen sie umrauschen? So gewiß sie das nicht ist: so berechtigt ist der Griff hinein, und zwar ein nicht auf gut Glück gewagter, vielmehr mit der Wärme der Besonnenheit wie des Gemüthes, mit dem künstlerisch-freien Blick in das Wesen der Sache gethan. Das Gewand, die Umkleidung so wenig, als die äußeren Verhältnisse, welche jene innere Welt als Schale umgeben, sollen und können ein Bild unserer Zukunft bieten. Sie sind eben nur Schale, nicht Kern, aber mit diesem die Frucht.

Das Eine bedingt das Andere. Wir dürfen nicht erwarten, vom Gemüthsleben dieser Kreise völlig ergriffen zu werden, wenn wir es von seinem Relief, dem Hintergrunde seiner äußeren Beziehungen trennen. Und dieß Gemüthsleben ist ein ewig wahres. Wollen wir in Elsa's Seelenzustand, einen der tiefsten, welche die Scene beut, uns ganz und rein versenken, so müssen wir den Kontrast der gepanzerten Ritter und Recken mit dahin nehmen; er darf und kann uns nicht nur nicht beirren, es würde uns ohne ihn die Folie des Thaten- und Stimmungslebens fehlen. Wollen wir Senta's liebende Opferthat würdigen, so darf uns die Erscheinung des Geisterschiffes auf den rauschenden Wellen, wie wenig sie auch mit der Zukunft zu schaffen, nicht erschrecken oder verscheuchen. Wollen wir Elisabeth's unermeßliches Liebes- und Duldungsvermögen bewundern, so darf uns die phantastisch-sinnliche Lust des Zauberberges, das Wallen mittelalterlicher Pilgerschaaren nicht befremden und stören. Nicht der Stoff ist's, sondern die Behandlungsweise, was den Künstler macht, sagt Schiller, und er hat in gewissem, beschränkterem Sinne recht; sie macht das Kunstwerk des Dichters, das freilich zunächst aus dem Grund-Aufzuge des Stoffes angelegt sein will, sie macht dieses Kunstwerk, dafern nur überhaupt nicht der Stoff schon an sich der künstlerischen Behandlung widerstrebt. „Ein Gedicht macht seine Wirkung nie blos dem Stoffe, sondern hauptsächlich der Form nach." *) Das bleibt auch in der hier aufgefaßten Beziehung eine Wahrheit. Einer ganz abstrakten, phantastisch-mythologischen, abenteuerlichen Poesie, wenn sie die ächt menschlichen Empfindungen ausschließt, kann daher selbstverständlich das Wort nicht geredet sein.

---

*) Gervinus, die deutsche Dichtung, Bd. 2, S. 367. (4. Aufl.)

Es bleibt ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst Wagner's, das Gebiet der Sage für das Musik=Drama erschlossen zu haben. Hierin liegt eine weitere, hervorragende Seite seines künstlerischen Wirkens. „Die ernsthafte Oper kann den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einschläfernd zu wirken" — sagt A. W. Schlegel *) und: „Auf die dunklen großen Stoffe aus vorgeschichtlicher sagenhafter Zeit mit ihren mythischen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten," Vischer. **) Wenn irgendwo, ist in diesem Gebiete ein kulturfähiger Boden für seine höheren, für seine richtigen Zwecke, wie wir sie oben angedeutet, obwol wir ihn für den einzig kulturfähigen nicht erachten. Und gerade er bietet einen noch kaum geahnten, einen unerschöpflichen Reichthum. Er ist ein noch jungfräulicher und in solcher Eigenschaft ein für das reine Zusammenwirken des Wort= und des Tondichters unschätzbar keuscher. Wo gäbe es Gestalten, für dieses Handinhandgehen geeigneter, als die Brunhilde's und Siegfried's, wie sie der Dichter geschaffen? wo für Musiker und Dichter einen ganzen Kreis tieferen Seelenlebens, mit seinen Lichtblicken, seinen Wonnen und Wehen, Kämpfen und Stürmen des Gemüthes, als den im Drama des „Nibelungenringes" beschlossenen? — Ist der Geist, mit dem solche und ähnliche Stoffe durchdrungen sind, ein ächt menschlicher und künstlerischer, ist die dichterische, die Weltanschauung darin modern im besten, edelsten Sinne: so sind sie für alle Zeiten lohnend und dankbar, frisch, reich und groß, so werden sie sich nie überleben.

„Was nie gelebt, das lebt zu allen Zeiten!"

ist ein hier berechtigter Dichterspruch.

Wir eilen dem Schluß zu mit den Worten zweier gediegener Männer: Franz Brendel — dessen Verdienste um die gegenwärtige Sache neben denen von Franz Liszt unvergänglich bleiben werden — und Adolph Bernhard Marx; Worte von Gewicht und Bedeutung, schon jetzt in dieser ihrer Bedeutung und Wahrheit erkannt, und sicher im Erkanntwerden, in Anerkennung immer höher wachsend.

---

*) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809, Bd. 2, S. 275.

**) Aesthetik, Th. 3, S. 1414.

„In Wagner haben wir die Erscheinung eines gesunden, ganzen Menschen vor uns, eines Menschen, der sich von der bisherigen Halbheit befreit hat, der vollständig herausgetreten ist aus einer überlebten Weltanschauung und in sich selbst neue Grundlagen schafft; der alles Unbrauchbare in dem Ueberkommen aus sich herauswirft und nach tiefster Erneuung ringt. Eine Persönlichkeit tritt uns entgegen, die kühn und frei sich auf sich selbst stellt, obschon im tiefsten Inneren von dem Verlangen beseelt, nicht in abgeschlossener Subjektivität zu beharren, sondern in dem Ganzen aufzugehen. Es ist nicht ein leichtsinniges, revolutionäres Spiel, welches wir vor uns haben; wir sehen zugleich den ausgesprochensten Beruf zu schöpferischer Umgestaltung. — Mit Wagner trat die Oper wieder an die Spitze der Entwicklung, und wir haben nun eine Geistesgröße, die zuletzt nur noch in den anderen Gebieten der Musik zu finden war, aufs Neue in dieser Sphäre: die von Beethoven ausgegangene große Bewegung mündet aus in der Wagnerschen Oper. Wagner's Kunstschöpfungen bilden den Abschluß derselben und zugleich den Anfangspunkt für eine neue großartige Umgestaltung.“*)

Und: „Gestehen wir es uns nur: keiner von allen deutschen Komponisten hat den Entschluß und die Charakterkraft gehabt, sich gleich Gluck der Forderung des Drama's unbedingt zu widmen, jenem erhabenen Vorgänger zu folgen, als Richard Wagner. Ihm bleibt der Ruhm, treu seiner Aufgabe, nichts als das Drama herzustellen, durch nichts als durch das Drama, wie er es erfaßt, wirken zu wollen. Dieser Ruhm ist gegenüber so vieler Gedanken- und Charakterschwäche, Treulosigkeit und Käuflichkeit, die unsere Zeit auch im Kunstgebiete kennen lernen müssen, kein geringer. Die Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf den einen Punkt, dem es gilt, auf die Scene, gerichtete Wollen: das ist der Charakter und die Ehre Wagner's.“ — **)

Der Weg dieser Ehre bietet keine Blumen, die sich rasch erraffen und leichthin zum Strauß winden lassen, keine Blüten, aus denen sich die Früchte schnell, über Nacht zeitigen. Ihr Wachsthum ist nicht das lustige des ewig ungetrübten warmen Himmels; es wird durch manchen kalten, widrigen Hauch der Gegenwart angeweht, — aber es wird durch ihn auch gekräftigt. Und wenn diese Früchte vielleicht langsamer gedeihen, als die wolfeilen und vergänglichen des Tages: so werden sie unsrem Geschlecht und sicher den nachfolgenden zu gute

*) Brendel: Geschichte der Musik, Bd. 2, S. 291, 292.

**) Marx: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts, S. 109, 173.

kommen, ihnen desto sicherer, je redlicher des Gärtners Mühe um ihr Gewinnen, je reicher seine Kraft zu ihrer Vermehrung und Veredelung, und je reifer der Boden, je reiner der Aether zur Ausbreitung, zum Genießen. Serit arbores, quae seclo prosint alteri.

Das musikalische Drama der Zukunft, — ist es etwas Unvermitteltes, Unerhörtes, Widernatürliches? Herder gab — wie ja die ächten Menschen aller Zeiten einander vorausverkünden, auf einander hinweisen, einander vorbereiten*) — im Hinblick auf Händel, die prognosticirende, mit Wenigem erschöpfende Antwort: Ein aufzurichtendes Odeum, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem, mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs, Musik, Poesie, Aktion, Dekoration Eins sind.

Auf diesem einfach großen Satze ruht das eigenste Schaffen und Wollen Richard Wagner's.

*) Goethe, 53, S. 172.

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig.